



UNIVERSITÀ DI PISA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

Dottorato di Ricerca in Discipline Umanistiche

Tesi di dottorato

**POLITICA E COMMEDIA AL FEMMINILE
IN INGHILTERRA
TRA IMPERO E RIVOLUZIONE FRANCESE
TRA 1780 E 1800**

Relatrici:

Chiar.ma Prof.ssa Carla Dente
Chiar.ma Prof.ssa Roberta Ferrari

Dottoranda:
Laura Russo

INDICE

Introduzione.....	p. 4
--------------------------	-------------

Parte I: METODI E CONTESTI

1. Coordinate Teoriche.....	p.14
------------------------------------	-------------

2. Teatro, Politica e Società.....	p. 27
---	--------------

2.1. I luoghi del teatro e il pubblico... ..	p. 27
--	-------

2.2. Rapporti col potere e con la legge: la Censura.....	p. 40
--	-------

2.3. Il teatro e la Rivoluzione francese.....	p. 48
---	-------

2.4. Teatro e Impero.....	p. 59
---------------------------	-------

Appendice I.....	p. 73
-------------------------	--------------

Appendice II.....	p. 75
--------------------------	--------------

Appendice III.....	p. 77
---------------------------	--------------

3. Metodologie di Analisi.....	p. 78
---------------------------------------	--------------

3.1. L'Oggetto di studio: la commedia tardo georgiana al femminile.....	p. 78
--	-------

3.1.1. <u>La Commedia</u>	p. 78
---------------------------------	-------

3.1.2. <u>Le Commediografe</u>	p. 86
--------------------------------------	-------

3.2. Il momento analitico: scelte, metodi e fonti.....	p. 91
--	-------

Parte II: LE COMMEDIE

4. Le cose stanno così.....	p.102
------------------------------------	--------------

4.1. Il testo.....	p.104
--------------------	-------

4.1.1. <u>Il tema e le fonti dell'opera</u>	p.104
---	-------

4.1.2. <u>Gli spazi</u>	p.112
-------------------------------	-------

4.1.3. <u>Correzioni e revisioni del testo</u>	p.119
4.2. Immagine pubblica e giudizio a posteriori.....	p.131
 5. La Russia in Turchia: politica e poetica di una signora perbene	p.137
5.1. Il contesto storico: la crisi di Oczakow.....	p.139
5.2. Il testo.....	p.148
5.2.1. <u>Le fonti</u>	p.148
5.2.2. <u>Versioni del testo</u>	p.159
5.3. Il personaggio dell'autrice: posizioni politiche e questioni di genere.....	p.168
 6. La censura del capriccio	p.173
6.1. Il testo.....	p.175
6.1.1. <u>Il tema e le fonti dell'opera</u>	p.175
6.1.2. <u>Correzioni e revisioni</u>	p.184
6.1.2.1. La mano del censore.....	p.184
6.1.2.2. Revisioni dell'autrice.....	p.189
6.1.3. <u>La prefazione</u>	p.193
6.2. La fortuna dell'opera.....	p.196
6.3. L'immagine pubblica.....	p.202
 Riflessioni orientate a una possibile conclusione	p. 214
Bibliografia	p.219

What hitherto has been dramatic, may become historical.

(R. B. Sheridan, *In Support of the Impeachment of Warren Hastings*, June 6, 1788)

Introduzione

Oggetto di questa ricerca è lo studio della rappresentazione della politica nel teatro inglese di fine XVIII secolo. In questo ambito, ci si concentrerà specificamente sulla produzione drammaturgica femminile, solo di recente riportata all'attenzione degli studiosi; si procederà in questo gruppo a un'ulteriore selezione del campo di ricerca, scegliendo come oggetto dell'analisi la commedia, ritenuta dalla critica del tempo – e in verità anche da quella successiva, fin quasi ai tempi nostri – un genere in fase discendente, attraversato da una crisi creativa e d'identità, ridotto a mera occasione d'intrattenimento disimpegnato, libero da ogni riferimento politico. Un primo obiettivo di questo lavoro sarà proprio quello di contribuire al ribaltamento di tale ingeneroso e miope giudizio, fornendo una serie di dati analitici e un tentativo d'interpretazione generale. Ci si porrà in tal senso nella scia di una serie di studi – che avrò più volte modo di citare – comparsi a partire dagli anni Novanta del secolo scorso: riaffermando nella società inglese di fine Settecento la centralità del teatro, inteso sia come spazio pubblico sia come forma espressiva, si riporterà sotto le luci della ribalta l'esperienza drammaturgica femminile mostrando la particolare gravidanza politico-culturale che attraverso di essa assume in questo periodo proprio il genere commedia.

In primo luogo, si mostrerà dunque come alla fine del XVIII secolo il teatro inglese si configuri in maniera evidente come un mezzo di espressione privilegiato dei tempi, atto a veicolare in maniera efficace messaggi culturali e politici d'interesse pubblico generale. Diretta conseguenza di tale efficacia comunicativa detenuta dal *medium* teatrale (e migliore prova possibile di quanto il pericolo insito in esso fosse stato percepito a livello politico centrale) è l'affermarsi in quest'epoca di una pratica istituzionalizzata di censura teatrale, a partire dallo Stage Licensing Act emanato nella prima metà del secolo. Anche all'analisi del ruolo che la censura assume in questo periodo è stato dunque dato un posto di rilievo nel corso della trattazione. Altro nodo centrale di questo lavoro è, come si è detto, l'attenzione specifica che si è deciso di dare alla scrittura teatrale femminile. Tale scelta non è dovuta soltanto all'implicita volontà di rivalorizzare il ruolo centrale che alcune interpreti di essa assunsero in quest'epoca, sia per il numero di drammi rappresentati con successo di pubblico sia per il livello qualitativo raggiunto dalla loro opera; nel contesto di questa ricerca, l'interesse per la drammaturgia femminile deriva in primo luogo dalla

constatazione dell'esistenza di una serie di dati peculiari che rendono tale oggetto di studio decisamente interessante. Come avremo modo di vedere, infatti, le drammaturghe vivono in maniera particolare il rapporto con i diversi attori – pubblico, manager teatrali, editori, stampa, istituzioni politiche – che insieme costituiscono il polo della ricezione della loro opera. Concentrare l'analisi sulla scrittura teatrale femminile ci permetterà pertanto di porre l'attenzione su alcune peculiarità che caratterizzano tale galassia e le spinte gravitazionali che l'attraversano, interagendo in maniera decisiva con il momento della produzione del testo teatrale e con quello – solitamente meno considerato, ma altrettanto decisivo ai fini dell'analisi globale dell'opera – della costruzione della loro immagine pubblica. È evidente, d'altronde, come queste stesse peculiarità possano fungere nel contempo da spunto per riflettere su alcuni meccanismi relazionali che caratterizzano in generale il rapporto tra produzione e ricezione di un oggetto culturale.

Un discorso analogo si può fare sulla scelta di concentrare lo sguardo sul genere-commedia; essa è funzionale non solo a un tentativo, come si è detto, di “riabilitazione” della stessa: l'intento di confutare l'assunto di un'inferiorità della commedia di fine Settecento va di pari passo con quello di dimostrare come rappresenti una sorta di canale privilegiato per la partecipazione delle scrittrici al dibattito pubblico e, soprattutto, per mostrare come proprio l'attenzione al contributo delle commediografe permetta di riconoscere il vivace affermarsi di nuove modulazioni all'interno del genere drammatico, sistematicamente sottovalutate nelle trattazioni tradizionali.

Tutte queste ragioni sono alla base della scelta dei testi atti a esemplificare il panorama del rapporto tra teatro, politica e società nell'Inghilterra di fine XVIII secolo: si tratta di tre commedie scritte da tre diverse autrici, che coprono un lasso temporale di soli otto anni a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo (dal 1787 al 1795). La prima opera, *Such Things Are* (1787) di Elizabeth Inchbald, presenta numerosi riferimenti alla questione coloniale, fornendo una sottile rappresentazione della gestione dispotica e corrotta delle colonie da parte della classe dirigente britannica. La seconda commedia, *A Day in Turkey* (1791) di Hannah Cowley, coniuga il tema orientalistico in maniera diversa dalla precedente e ha in comune con la terza opera presa in considerazione, *The Whim* (1795) di Lady Eglantine Wallace, la presenza nel testo di una serie sistematica di richiami alla

Rivoluzione francese. Si comprende facilmente come tali testi siano stati scelti perché presentano riferimenti a questioni di politica internazionale che ebbero massima rilevanza anche per l'Inghilterra della fine del Settecento.

Teatro, politica, società, censura, scrittura femminile, commedia: ecco le parole-chiave di questo lavoro, com'è d'altronde evidente anche dai titoli dei capitoli e dei paragrafi che lo compongono. Una delle difficoltà maggiori nella presentazione dell'argomento è stata quella di trovare il modo più efficace per organizzare l'ampiezza e la complessità di tale materia di studio, attraversata da una tale molteplicità di poli d'interesse, ciascuno strettamente interconnesso agli altri, in un'esposizione – inevitabilmente – lineare. L'ideale che si è cercato di realizzare è stato quello di rendere l'idea dell'intreccio e dell'interdipendenza di tutte queste tematiche attraverso una struttura espositiva che fosse il più possibile chiara ed esaustiva e che evitasse di cadere in ripetitività o eccessive tortuosità. Ed è stata anche quest'esigenza concreta a decidere dell'organizzazione dell'opera, delle sue parti e dei suoi capitoli, nel modo che qui di seguito verrà esposto sinteticamente.

Lo studio si divide in due parti, la prima di carattere introduttivo-metodologico e la seconda dedicata all'analisi dettagliata delle tre opere scelte per esemplificare l'oggetto dello studio. Ci tengo comunque a precisare che la scelta di tale struttura non intende né rispecchiare il modo in cui il lavoro di ricerca si è concretamente svolto né tantomeno affermare un primato cronologico o epistemologico della "teoria" sulla "pratica". In realtà, nel corso del lavoro spesso ho avuto modo di constatare come soltanto l'atto empirico dell'analisi, piuttosto che la scelta aprioristica di un'astratta tabella di lavoro, sia capace di rivelare l'approccio metodologico più efficace a rendere nella sua complessità e pienezza di significati la realtà da studiare. Il lavoro di analisi mi ha dunque permesso di verificare come il metodo generale e la sua applicazione particolare siano due entità organicamente interdipendenti, strette in un processo dialettico che non può che trasformarle in corso d'opera, modellando la seconda sul primo, ma anche adattando il primo alle esigenze specifiche della seconda.

L'evidenza di questa reciprocità tra teoria e pratica emerge già nel primo capitolo (*Coordinate teoriche*, pag. 15), in cui mi sono occupata di elencare una serie di

problematiche generali emerse nel corso della ricerca come centrali (ad alcune di esse si è già accennato sopra): la relazione tra teatro, storia e politica, l'importanza della prossemica teatrale e degli spazi scenici, il ruolo della ricezione, le peculiarità della scrittura drammaturgica femminile, il rapporto tra *gender* e *genre*. Ciascuno di questi ambiti tematici è stato ricondotto all'indirizzo o agli indirizzi metodologici – a cui ci si è schematicamente riferiti attraverso la citazione di testi che sono stati punti di riferimento impliciti del lavoro di analisi – che, a mio avviso, forniscono le chiavi di lettura più fruttuose per la comprensione degli oggetti in questione.

In molti casi, tuttavia, si è giunti alla constatazione che l'adozione di un'unica prospettiva metodologica avrebbe impoverito il momento analitico. La ricerca di un metodo ci ha convinti così della necessità di adottare, piuttosto, una pluralità di metodi, una complessità di chiavi di lettura che correggessero l'un l'altra eventuali debolezze e che compensassero reciprocamente la presenza di quei "punti ciechi" che ogni prospettiva teorica, inevitabilmente, finisce per generare. Dovendo esplicitare i principali indirizzi metodologici che hanno guidato il lavoro di ricerca, si può affermare che in linea generale esso si sia affidato in maniera sistematica a un approccio di stampo neostoricista; e si è trattato in verità di una scelta quasi 'obbligata', in quanto è stata proprio la corrente critica del Neostoricismo – come vedremo nei capitoli seguenti – a 'inventare' l'oggetto di ricerca qui proposto. Tuttavia, nel corso della ricerca si è avvertita l'esigenza di compensare alcune mancanze di questo approccio, caratterizzato da un interesse preminente per le componenti extratestuali, storiche e socioculturali, attraverso un lavoro analitico che mettesse al centro dell'attenzione il testo stesso, nelle sue dimensioni linguistico-formale, drammaturgica e spettacolare.

I seguenti capitoli della prima parte intendono discutere gli interrogativi teorici messi in luce nel primo capitolo ai contesti propri dell'oggetto di ricerca. In *Teatro, politica e società* (pag. 28), ci si è innanzitutto concentrati sull'importanza della prossemica teatrale, e dunque sul ruolo svolto dagli spazi scenici, mostrando come i cambiamenti apportati ai principali auditorium londinesi – il Drury Lane e il Covent Garden – verso la fine del Settecento avessero provocato determinate conseguenze sul tipo di recitazione, sul tipo di fruizione degli spettatori e anche sulle conseguenti scelte compositive e di genere di manager e autori. Ci si è poi concentrati sulle differenze tra arene legittime e illegittime, allargando inoltre lo

sguardo anche al rapporto tra la scena londinese e i teatri di provincia (oggetto di studio, quest'ultimo, spesso trascurato): tutto ciò allo scopo di osservare il modo in cui gli spettatori dell'epoca vivevano lo spazio teatrale, riconoscendo in esso un luogo per l'affermazione della loro coscienza politica e identità nazionale.

In secondo luogo, ci si è soffermati sul tema della censura teatrale: se essa in Inghilterra non nasce certo nel Settecento, è però in quest'epoca che si afferma l'esigenza di una sua regolamentazione a livello istituzionale. Tale circostanza ha reso necessario fornire un resoconto dell'iter parlamentare che ha portato alla promulgazione dello Stage Licensing Act (1737) e del dibattito politico che lo ha preceduto e seguito, molto interessante in quanto prefigura questioni di ordine generale e specifico che si avvereranno negli anni presi in considerazione nel lavoro di ricerca. Si è poi scesi a considerare la prassi censoria messa in atto dal Lord Examiner of Plays, in modo da analizzare come essa intervenisse nelle diverse fasi del processo produttivo, spesso incentivando negli autori un atteggiamento di autocensura preventiva.

Il capitolo si conclude, infine, con una trattazione dei temi politici che saranno al centro delle tre commedie analizzate: la Rivoluzione francese e la questione coloniale. Come si è detto, si tratta di tematiche di fortissimo impatto per l'opinione pubblica nazionale. Il dibattito sulla Rivoluzione del 1789 aveva coinvolto i massimi esponenti del panorama culturale inglese, tra i quali Thomas Paine, Mary Wollstonecraft ed Edmund Burke, producendo come effetto collaterale una reazione di chiusura da parte del potere centrale: negli anni Novanta del secolo si assiste infatti a un progressivo inasprimento dei controlli da parte del Parlamento nei confronti degli intellettuali e dei politici radicali, che sfocerà nel 1795 con la sospensione dell'*Habeas Corpus*. Per quanto riguarda la questione coloniale, la Rivoluzione americana e il crescente potere dell'East India Company, che non aveva una posizione istituzionale chiara rispetto al governo britannico, avevano in quegli anni stimolato il dibattito pubblico sul concetto di sovranità nazionale e fatto affermare con sempre maggiore insistenza il sospetto di un'amministrazione corrotta delle colonie. Culmine di quest'atmosfera di tensione sarà il discorso accusatorio di Edmund Burke nel processo di *impeachment* per corruzione a carico del governatore Warren Hastings, tenuto alla Camera dei Lord nel dicembre del 1788.

La sintetica ricostruzione di tali dibattiti di politica interna ed estera è funzionale all'analisi da un lato del rapporto tra evento storico e rappresentazione scenica dello stesso, dall'altro dell'influenza reciproca tra politica, teatro e i loro rispettivi linguaggi: se spesso si è parlato, in riferimento a quest'epoca, di "teatralizzazione della politica", scopo di questo lavoro sarà di soffermarsi anche sul movimento opposto di "politicizzazione della scena", nettamente meno indagato dagli studiosi.

In questo processo di avvicinamento all'opera, a chiudere la prima parte viene proposto un excursus che chiude il cerchio attorno al contesto più strettamente teatrale. Tale capitolo (*Metodologie di analisi*, pag. 79) è stato innanzitutto l'occasione per ribadire le ragioni della doppia scelta di testi appartenenti al genere della commedia e alla drammaturgia femminile: attraverso la ricostruzione dello stato dell'arte relativo a questi due ambiti d'indagine, si è ancora una volta messa in luce la necessità d'integrare alcune lacune che caratterizzano il panorama di studi esistente.

Per quanto riguarda il genere della commedia, si è mostrato come esso sia nel XVIII secolo sicuramente più prolifico di quello tragico e senza dubbio il preferito dalla penna femminile. Esso subisce tuttavia notevoli cambiamenti, descrivendo una parabola che è stata generalmente giudicata discendente dalla critica, a partire dalle commedie di costume dei primi del secolo, fino alla commedia lacrimevole della fine. Il dibattito teorico sulle etichette "laughing" e "sentimental", che spesso ricorre nei testi critici – perpetuandosi fino a Novecento inoltrato –, tende per lo più alla condanna dei sempre più frequenti cedimenti verso i sentimenti lacrimevoli che allontanano la commedia dal compito di educare i costumi del popolo. Si è cercato di mettere in discussione tale prospettiva, mostrando tutti i difetti di un approccio assiologico e addirittura 'moralistico' allo studio della commedia. Tale tendenza, tuttavia, è spesso contemporanea alla rappresentazione delle opere: la si può ritrovare già nelle recensioni delle prime nei vari *newspapers*, dove peraltro non si perde occasione per segnalare e sanzionare moralmente e socialmente ogni sospettato interesse politico da parte delle drammaturghe.

Per quanto riguarda la letteratura secondaria sulle autrici teatrali del periodo, ormai abbondantissima in ambito anglosassone, essa ha visto gli esordi negli anni Novanta del Novecento, conseguentemente alla rinascita degli studi sul teatro

romantico e alla sua rivalutazione critica; come si è detto, essa ha una forte impronta di stampo neostoricista, tesa a restituire l'effettiva rilevanza della partecipazione delle donne alla vita sociale e culturale della nazione e a evidenziare le innovative prospettive di genere nelle loro composizioni letterarie. Tra le numerose voci che la compongono, coesistono approcci di tipo femminista, tesi a sottolineare come la questione di genere determini globalmente la poetica dell'autrice, ma anche molti altri che offrono una ricostruzione più complessa dei diversi aspetti della cultura teatrale del periodo e, cercando di superare una riduzionistica visione di genere, restituiscono un quadro articolato della partecipazione delle donne alla produzione artistica.

Dopo aver delineato l'oggetto dello studio, questo terzo capitolo si chiude con una presentazione degli approcci metodologici che verranno messi in campo per affrontarne l'analisi e dei nodi cruciali che in essa saranno approfonditi: il riferimento al contesto storico e i rapporti con l'attualità politica; il richiamo alle fonti genetiche dell'opera e – dato meno scontato, in quanto spesso trascurato dalla critica – a vari documenti di ambito non strettamente letterario (per esempio componimenti musicali o vignette satiriche) utili a ricostruire il sistema di riferimenti culturali che l'opera mette in scena; le condizioni legate alla rappresentazione dell'opera, il contesto spettacolare; l'intervento della censura e la reazione a essa da parte della scrittrice, spesso affidata alle prefazioni delle edizioni a stampa, luogo particolarmente efficace per il riaffermarsi dell'istanza autoriale; infine, la costruzione dell'immagine pubblica da parte delle autrici.

In effetti, l'esame del contesto scenico-architettonico, sociopolitico, istituzionale e teatrale in cui l'opera fonda le ragioni della sua esistenza e costruisce la propria rete di messaggi e significati non può di certo esaurire il compito statutario che ci si è proposti: esso risulta anzi soltanto propedeutico all'analisi vera e propria, che dovrà varcare la soglia del testo per indagare al suo interno i motivi formali e drammaturgici in cui s'incarna la messa in scena della Storia, della politica e della società inglesi di fine Settecento. La seconda parte del lavoro (*Le commedie*) è del tutto dedicato a questo obiettivo: a seconda dei singoli casi presi in considerazione, ci si è soffermati in misura più o meno ampia sui singoli aspetti sopra indicati. Per esempio, nel caso dell'analisi di *Such Things Are* (*Le cose stanno così*, pag. 103), la possibilità di consultare ben tre versioni della commedia (il manoscritto inviato al

Lord Examiner of Plays, quello autografo e la prima edizione del 1788) ha permesso di approfondire in maniera fruttuosa il confronto tra le varie fasi compositive dell'opera, potendo osservare in azione le varie istanze che in ognuna di esse intervengono. Lo stesso dicasi nel caso dello studio di *A Day in Turkey* di Hannah Cowley (*La Russia in Turchia: politica e poetica di una signora perbene*, pag. 138), di cui è possibile mettere a confronto il manoscritto inviato al censore, la prima edizione del 1792 e la riedizione fatta in occasione della pubblicazione delle opere complete nel 1813. La riflessione sul ruolo della censura teatrale è stato invece particolarmente pregnante nel capitolo dedicato all'analisi di *The Whim* di Lady Wallace (*La censura del capriccio*, pag. 174), la cui rappresentazione fu eccezionalmente bocciata durante le prove in teatro, anche se è stato altrettanto rilevante nell'analisi delle altre due commedie, in quanto in generale ha permesso di mettere in luce il rapporto tra composizione drammatica, condizioni reali di libertà espressiva e strategia comunicativa del messaggio politico.

In generale, tuttavia, l'analisi dei testi segue uno schema espositivo analogo in tutti i casi presi in considerazione: dopo una breve introduzione volta a esporre i principali punti d'interesse della commedia, ci si sofferma sulla questione delle fonti genetiche dell'opera e, più in generale, sul "contesto culturale" a cui essa si riferisce, in maniera da illuminare la rete di rimandi all'attualità politica presenti nel testo. In seguito, l'analisi più propriamente testuale porta la sua attenzione agli aspetti formali e compositivi dell'opera – struttura della trama, costruzione delle scene e dei personaggi – e a quelli più teatrali, riguardanti la rappresentazione, gli aspetti prossemici, la costruzione scenografica dello spettacolo e – nel caso di Hannah Cowley – anche gli oggetti di scena. In tale contesto, non ho mancato d'interrogarmi sul modo in cui i personaggi vengono tipizzati, in particolare soffermandomi su come vengono sfruttati gli stereotipi nella rappresentazione politica dello "straniero" (orientale o rivoluzionario-francese).

A seguire, ci si è soffermati sull'intervento di censura e sulle conseguenti fasi compositive dell'opera, prima di chiudere la trattazione analizzando il momento della prima ricezione, attraverso sia i commenti a caldo sui *newspapers* sia gli studi immediatamente successivi. A partire da questi dati si è spostata infine l'attenzione sul tema dell'immagine pubblica della scrittrice, con cui si è deciso di concludere la trattazione. Tale scelta intende mostrare non solo come il modo in cui la figura della drammaturga viene percepita pubblicamente giochi un ruolo di straordinaria

importanza – com'è facilmente comprensibile – nel momento di ricezione dell'opera, ma anche come le strategie di negoziazione messe in atto dall'autrice per costruire la propria identità artistica rappresentino uno dei mezzi principale a sua disposizione per affermare implicitamente la propria visione politica del mondo e della società che la circonda.

Parte I:

Metodi e contesti

1. Coordinate teoriche

Nell'impostare l'indagine sul rapporto tra teatro comico femminile e politica è necessario individuare alcune coordinate teoriche fondamentali, che si dimostreranno indispensabili per decodificare il complesso panorama dell'argomento della ricerca.

A tale scopo mi pare essere di primaria importanza una ricostruzione storica che si soffermi sugli eventi più rilevanti di quest'epoca e getti luce sul particolare rapporto tra vita pubblica e vita teatrale, il quale viene evocato spesso con il termine "theatricality". Già E. P. Thompson, sociologo che per primo ha descritto i mutamenti delle classi sociali alla fine Settecento, utilizza la metafora teatrale per descrivere le modalità di comunicazione del potere:

a great part of politics and law is always theatre; once a social system has become 'set', it does not need to be endorsed daily by exhibition of power (although occasional punctuation of force will be made to define the limits of the system's tolerance); what matters more is a continuing theatrical style. What one remarks of the eighteenth century is the elaboration of this style and the self-consciousness with which it was deployed.¹

Nella sua ricostruzione, tale modalità di comunicazione è tipica di un potere stabilizzato, come era in Gran Bretagna quello parlamentare, che a partire *dall'Act of Settlement* del 1701 e lungo il corso del secolo si afferma in modo crescente, fino a indirizzare di fatto le sorti della monarchia durante il periodo noto come *Regency crisis* (1788-9). L'abbondanza di riferimenti drammatici nel linguaggio dei discorsi pubblici di Edmund Burke e Richard B. Sheridan e l'organizzazione degli spazi delle aule di Westminster, sapientemente trasformate in palcoscenici a beneficio degli uditori-spettatori, non sono tuttavia che alcuni degli aspetti messi in evidenza finora dalla critica e su cui si tornerà a riflettere più avanti.² Altri risvolti sono stati per esempio svelati da Marc Baer, che sottolinea come le rivolte del pubblico a teatro non siano altro che un modo per i cittadini di appropriarsi degli spazi sociali allo scopo di affermare il proprio diritto di prendere parte attiva alla politica: gli spettatori

¹ Edward Palmer Thompson, *Customs in Common*, London, Merlin Press, 1991, p. 46.

² Cfr. soprattutto Judith Pascoe, *Romantic Theatricality. Gender, Poetry and Spectatorship*, New York: Cornell University, 1997 e Daniel O'Quinn, *Staging Governance*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005.

diventano cioè attori di una ribellione di massa in cui la partecipazione a teatro è metafora della partecipazione alla vita pubblica o, ancora meglio, sublimazione di una tensione sociale altrimenti destinata a esplodere in strada.

Unlike the French Revolution, where theatricality contributed to social and political transformation, it is possible that in Britain theatricality helped maintain the status quo. Much of the past research on the unruliness of British audiences in theatres or crowds in streets has failed to probe deeply into how such actions also helped dissipate potentially rebellious actions or demands.³

Se la diffusione di atteggiamenti teatrali nella vita pubblica della società tardo georgiana è stata dunque descritta a più livelli, proposito di questo studio è osservare tale interrelazione dall'altro lato, cioè indagare le modalità di penetrazione della politica nel mondo teatrale. Ciò significa sia osservare la trasposizione drammaturgica degli eventi storici più rilevanti e delle personalità che ne sono protagoniste sia considerare le influenze del potere politico sulla produzione e sulla ricezione delle opere. Nella convinzione che il genere drammatico sia uno dei principali fattori a determinare le specifiche scelte di transcodificazione letteraria della realtà, il campo della ricerca è stato limitato alla commedia, con l'intento di rintracciare caratteristiche comuni e quindi ipotizzare la direzione verso la quale l'urgenza del messaggio politico ha contribuito a far evolvere tale genere.

La prospettiva di indagine sulla forma drammatica terrà naturalmente conto della dimensione diacronica e sincronica del testo, nonché del suo speciale statuto spettacolare. Ciò significa considerare il genere come una categoria calata nella storia, il cui mutamento traccia un continuum col passato e col futuro, privo di valutazioni moralistiche derivate dal confronto con una forma ideale. Ossia, per dirla con Jauss:

it frees the development of theory from the hierarchical cosmos of a limited number of genres, sanctioned by the pattern of antiquity that do not allow themselves to be mixed or increased.⁴

³ Marc Baer, *Theatre and Disorder in Late Georgian London*, Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 13.

⁴ Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Brighton: The Harvester Press, 1982, p. 80.

Riaffermare lo statuto diacronico del genere significherà inoltre considerare le sue strutture costitutive in relazione alle fonti drammatiche da cui trae apertamente o implicitamente ispirazione. Per ogni testo analizzato, dunque, si considera la tradizione comica a cui fa riferimento e si indaga il significato degli elementi di novità inseriti nel modello scelto. Esplicitare il rapporto con la tradizione, passaggio centrale nell'analisi di qualsiasi testo, sarà ancora più rilevante per le commedie del teatro georgiano. Queste devono essere infatti sollevate dal fardello di una presunta mancanza di originalità, dichiarata dai critici più severi, che mettono in cattiva luce la diffusa tendenza all'adattamento dei testi della tradizione. Oltre alla frequente abitudine di rielaborare il repertorio tradizionale (tra cui in primo luogo Shakespeare) per adeguarli alle nuove caratteristiche della fruizione, è infatti molto diffusa la pratica di riadattare testi provenienti da tradizioni straniere, soprattutto da quella tedesca e francese, di cui noteremo l'importanza anche per *The Whim* e *A Day in Turkey*. La diacronia del genere deve essere considerata, tuttavia, anche nel senso di un'indagine *a posteriori* sul modo in cui questi testi hanno influenzato il repertorio seguente, in cui si prospetti una possibile direzione di sviluppo del genere. In questo senso, le opere da analizzare saranno particolarmente significative, proprio perché prospettano tre possibilità diverse e ci danno quindi l'occasione di osservare l'alto grado di sperimentazione compositiva tipico di questi anni di transizione verso il nuovo secolo. Vedremo come il testo di Elizabeth Inchbald sia meno ricco di episodi con effetto comico e più aperto a includere lunghe riflessioni sui valori sociali. Quello di Hannah Cowley presenterà invece più scene ridicole; l'inserimento di brani musicali e di personaggi stereotipati sembra inoltre far presagire la futura predominanza della *comic opera* nel panorama teatrale del XIX secolo. Il testo di Lady Wallace, infine, sceglie una via meno diffusa, rifacendosi alla commedia di tipo plautino, mediata dalla tradizione francese e dalla presenza di canti patriottici britannici.

Tale veloce carrellata sui testi ci suggerisce l'importanza anche del significato del genere letterario, che definisce la propria identità non solo in relazione alla tradizione del passato ma anche in relazione agli altri testi con cui condivide, almeno dal punto di vista cronologico, alcune delle condizioni di produzione e ricezione. La capacità della commedia di questi anni di sostenere il dialogo con le altre forme drammatiche, tra cui per esempio i generi minori (burletta,

pantomima, farsa ecc.), è infatti uno degli aspetti che principalmente ne definisce le caratteristiche.

Storicizzare il genere letterario significa inoltre anche considerarne la funzione in relazione alla ricezione del testo e quindi alla predeterminazione dell'orizzonte d'attesa per il fruitore dello stesso. Ciò è avvenuto naturalmente anche nel caso della teoria dei generi drammatici che, dato lo speciale statuto spettacolare del testo, non può esimersi dal considerare anche come la forma drammatica s'inserisca nella relazione tra autore/attore e spettatore in sala. Dal lato dello spettatore, è ormai stato da tempo chiarito, il genere drammatico è uno dei fattori fondamentali per decodificare il testo spettacolare in tutti i suoi tratti e per completare con successo lo scambio comunicativo con l'autore.⁵ Marco De Marinis specifica come, grazie alla decodificazione dei tratti del genere,

lo spettatore è nelle condizioni di poter cooperare interpretativamente nel(i) senso(i) "previsto(i)" dal testo, a) attivando sistemi di attesa pertinenti (Erwartungshorizont), b) scegliendo correttamente il mondo possibile di riferimento, c) selezionando le sceneggiature (comuni e intertestuali) opportune, d) assumendo le disposizioni cognitive adeguate, e) emettendo fondati giudizi di accettabilità e di appropriatezza.⁶

Dal lato dell'autore, si osserva invece come l'inserimento del testo nella tradizione di un dato genere drammatico, così come le modalità di costruzione dei contenuti dell'opera, siano basati sul modello di uno 'spettatore ideale',⁷ che abbia a disposizione un certo tipo di competenze culturali da attivare affinché la comunicazione vada a buon fine. Sarà per esempio importante notare come il testo di Elizabeth Inchbald, che pure è categorizzato dai critici coevi e attuali come commedia, rechi nel titolo completo l'intestazione "a play", a differenza degli altri due testi. Ci si soffermerà quindi a interrogarsi se tale scelta dell'autrice (o del manager) abbia una relazione con il tono della commedia, globalmente più serio che nelle altre, e col tipo di intrattenimento che il pubblico si aspetta di ricevere da una "comedy". È questo il motivo per cui, da un lato, la categoria di genere ha senso solo se considerata in relazione al momento e alle condizioni contingenti in

⁵ Cfr. Susan Bennett, *Theatre Audiences: a Theory of Production and Reception*, London: Routledge, 1990 e Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, Milano: Bompiani, 1982.

⁶ Ibid., p. 201.

⁷ Cfr. Marco De Marinis, "Dramaturgy of the Spectator", in *The Drama Review*, 31/2 (Summer 1987), pp. 100-14.

cui è usata e, dall'altro, i riferimenti all'attualità contenuti nelle commedie sono a volte così difficili da interpretare a posteriori da fruitori che non dispongano delle competenze previste.

Se è vero inoltre che ogni opera è un “culturally-constructed product”, il caso degli spettacoli che si occupano direttamente dell'attualità politica rende ancora più pregnante il rapporto con la cultura in cui essi vengono generati e fruiti. A beneficio dell'indagine, si seguirà la traccia teorica di Susan Bennett in *Theatre Audience* e si cercherà di scomporre quel continuum tra produzione e ricezione delle opere che di per sé costituisce il *milieu* culturale di un'epoca.⁸ Se riflessioni sulla teoria della ricezione e sul ruolo attivo dello spettatore cominciano a essere prodotte dai semiologi fin dai primi anni Ottanta (si pensi ai contributi di Patrice Pavis e Erika Fischer-Lichte),⁹ il lavoro di Susan Bennett del 1990 ha il privilegio di portare l'attenzione sulle diverse fasi in cui si può coniugare il rapporto tra evento teatrale e mondo circostante, di essere cioè “a study of theatre audiences as cultural phenomenon”.¹⁰ La studiosa propone un modello interpretativo del fenomeno fondato sull'esistenza di due cornici culturali (“frames”). La più esterna contiene i presupposti culturali dell'evento stesso: il ruolo dato al teatro in una data cultura, la selezione del materiale messa in atto dall'ambiente contingente e le aspettative del pubblico. La più interna include invece l'evento teatrale in sé e la ricezione sincronica degli spettatori. Solo attraverso questi elementi – a cui a mio parere si dovrà inevitabilmente aggiungere anche il ruolo della ricezione diacronica dell'evento teatrale – si può dunque comprendere a fondo il processo interpretativo dell'*audience*:

It is the intersection of these two frames which forms the spectator's cultural understanding and experience of theatre. Beyond this, the relationship between the frames is always seen as interactive. Cultural assumptions affect performances, and performances rewrite cultural assumptions.¹¹

Partendo dunque dalla convinzione che:

⁸ Cfr. Susan Bennett, *Theatre Audiences*, cit.

⁹ Cfr. Patrice Pavis, *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre*, New York: Performing Arts Journal Press, 1982 e Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Tübingen: Nar, 1983.

¹⁰ Susan Bennett, *Theatre Audiences*, cit., p. 1.

¹¹ Ibid., p. 2.

works produced always have forms of social appropriation already behind them; they have been selected for reception through social institutions, made available by the latter, and in most cases also have already been evaluated thereby¹²

La mia ricerca mette in luce specifici aspetti del momento produttivo, quali il ruolo dell'azione censoria nel selezionare il repertorio e il particolare impatto sociale delle drammaturghe rispetto all'ambiente artistico in cui si trovano a lavorare. A tal proposito, la ricostruzione del percorso che ha portato alla creazione del Licensing Act del 1737 e soprattutto le modalità di applicazione e i tentativi di infrazione della stessa nella seconda metà del secolo, costituiranno una parte fondamentale della riflessione sugli effetti della censura sulla produzione drammatica. La legislazione del 1737, con la quale si stabilisce una normativa che aveva l'obiettivo di fissare e rafforzare una pratica di controllo ormai diventata inadeguata alla situazione dei teatri del XVIII secolo, non allontana tuttavia il pericolo di una personalizzazione del potere di selezione, caratteristica essenziale del periodo in esame. La gestione del Lord Examiner of Plays John Larpent, priva di criteri condivisi e fortemente influenzata dalla moglie Anna Margaretta, non è che un esempio di questa tendenza, testimoniata anche dalla centralità del ruolo dei direttori artistici dei due teatri maggiori (Covent Garden e Drury Lane). L'intermediazione con l'ufficio censorio, gestita in maniera non sempre imparziale, e la garanzia di visibilità e successo che l'approvazione dei manager avrebbe garantito alle drammaturghe sono fattori essenziali per interpretare la dipendenza – o, al contrario, l'insofferenza – che queste ultime spesso dimostrano nei loro confronti.

L'esperienza delle drammaturghe mi permette di mettere meglio in evidenza tali aspetti della selezione (per dirlo con Bennett, "how easy it is to produce a script, where to stage that script, and for whom"),¹³ i diversi livelli di controllo che chiunque scrivesse per il teatro era tenuto ad affrontare, mostrando come essi venissero ulteriormente aggravati dal pregiudizio di genere. Pur partecipando alla vita culturale del Paese come i loro colleghi, si vedrà infatti come la loro sessualità sia ancora un tratto significativo per coloro che erano responsabili della selezione delle opere (il censore o i manager teatrali), nonché per coloro che ne fruivano (il pubblico e la critica). È innegabile, come ha sostenuto Anne Mellor, che la rinnovata

¹² Manfred Naumann, "Literary Production and Reception", in *New Literary History* 8/1 (1976), p. 119.

¹³ Susan Bennett, *Theatre Audience*, cit. p. 115.

attenzione verso il contributo femminile alla letteratura della fine del XVIII secolo ha dimostrato la loro effettiva partecipazione attiva alla vita pubblica del Paese, segnando in maniera definitiva l'abbandono di ipotesi sociologiche in cui le donne vengono rappresentate quali soggetti passivi, esclusi dalla produzione culturale dell'epoca.

Not only did women participate fully in the discursive public sphere, but their opinion had definable impact on the social movements, economic relationship, and state-regulated policies of the day. (...) women writers participated in the *same* discursive public sphere and in the *same* formation of public opinion as did their male peers.¹⁴

Tale entusiastica ricostruzione della studiosa, alla quale si deve comunque dare il merito di aver per prima introdotto la categoria di "gender" nella discussione scientifica sulla letteratura romantica, non specifica quali fossero le fasi più delicate del processo creativo. La condivisione degli *stessi* spazi espressivi degli uomini, quali le pubblicazioni di narrativa o poesia e le rappresentazioni a teatro a cui le donne hanno dato un contributo irrinunciabile, non può da sola bastare a testimoniare una equità delle condizioni di accesso agli ambienti lavorativi, né l'equivalenza dell'orizzonte d'attesa dei fruitori in merito agli argomenti trattati.

Ciò non toglie che la studiosa individui una differenza fattuale, a livello sociopolitico, tra scrittura femminile e maschile. Già in *Romanticism & Gender* propone l'idea che le donne si concentrino su specifiche scelte tematiche determinate dalla propria condizione di genere: aveva infatti proposto di individuare un "feminine Romanticism", più interessato alle questioni sociali del suo corrispettivo maschile, perché teso a riappropriarsi dell'indipendenza e della capacità di autodeterminazione che non veniva riconosciuta dalle leggi della nazione:

Women romantic writers tended to celebrate, not the achievements of the imagination not the overflow of powerful feelings, but rather the workings of the rational mind. (...) They thus insisted upon the fundamental equality of women

¹⁴ Anne K. Mellor intende esplicitamente confutare la tesi di Habermas, che dipinge il raggio di azione delle donne come limitato alla sfera privata della famiglia, escludendole di fatto dalla partecipazione alla vita pubblica. Cfr. Anne K. Mellor, "Women and the Public Sphere in London 1780-1830" in *Mothers of the Nation. Women's Political Writing in England, 1780-1830*, Bloomington: Indiana University Press, 2002. Ibid., p. 3.

and men (...) promoted a politics of gradual rather than violent social change, a social change that extends the values of domesticity into the public realm.¹⁵

Nel successivo *Mothers of the Nation*, la studiosa prosegue dedicando una sezione alle drammaturghe ("Theater as the School of Virtue"), dipingendole come principali fautrici della diffusione di una cultura politica alternativa a quella di governo e portatrice di valori fondamentalmente progressisti:

The Georgian theater written and produced by men represented British chauvinist self-affirmations during the French Revolution and subsequent Napoleonic campaigns. (...) Women playwrights engaged in an equally political campaign, using their dramatic writings to challenge a dominant patriarchy by providing counter-examples of a "new woman", a rational, compassionate, merciful, tolerant, and peace-loving woman better equipped to rule the nation than the men currently in power. At the same time they challenged the notion that the English monarchy did in fact protect the liberties of her people, especially those of women. Finally they argued that the theater was uniquely well situated to promote social reform.¹⁶

Sarà interessante confrontare questa descrizione con le posizioni tenute da Hannah Cowley, Elizabeth Inchbald e Lady Wallace nelle loro opere: non sempre esse restituiranno un profilo artistico sovrapponibile a quello proposto da Anne Mellor. L'approccio ermeneutico proposto in questo studio sarà dunque fondamentalmente diverso: convinti che "interest lies not in the abstract universal but in particular, contingent cases, the selves fashioned and acting according to the generative rules and conflicts of a given culture",¹⁷ piuttosto che cercare di isolare tematiche ipoteticamente determinate dal genere delle drammaturghe, scopo principale vuole essere un'indagine sulle strategie espressive messe da loro in opera per comunicare i contenuti politici, nonostante le ostilità dell'ambiente in cui le loro commedie sono state prodotte e recepite.

¹⁵ Anne Mellor, *Romanticism & Gender*, London and New York: Routledge, 1993, p. 2-3.

¹⁶ Anne Mellor, *Mothers of the Nation*, cit., p. 39.

¹⁷ Stephen Greenblatt, "Resonance and Wonder", in *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 43/ 4, (Jan., 1990), p. 15.

È infine importante specificare l'importanza delle architetture teatrali e il ruolo degli spettatori in quanto marcatori culturali determinanti per ricostruire l'aspetto della ricezione:

whatever the nature of performance, it is clear that established cultural markers are important in pre-activating a certain anticipation, a horizon of expectations, in the audience drawn to any particular event. Multiple horizons of expectations are bound to exist within any culture and these are, always, open to renegotiation before, during, and after the theatrical performance.¹⁸

L'esperienza delle donne funge da lente d'ingrandimento anche per l'analisi della ricezione: permette cioè di osservare, amplificati, fenomeni tipici del teatro e della stampa dell'epoca. A tale scopo, ci si soffermerà sulla ricezione sia sincronica sia diacronica delle commedie: a proposito del primo aspetto si osserverà la risposta immediata degli spettatori alla messa in scena, mettendo in atto una ricostruzione degli spazi di rappresentazione che includano considerazioni sulla stratificazione sociale del pubblico; a proposito del secondo, di cui si discuterà più a fondo nel capitolo "Il momento analitico: scelte, metodi e fonti", s'indagheranno le diverse scelte delle autrici in merito alla costruzione dell'immagine pubblica per mezzo degli spazi paratestuali.

A partire dalle riflessioni che gli studiosi di semiotica teatrale hanno portato avanti sulle relazioni prossemiche in atto nella *performance* teatrale e su come queste siano condizionate dal tipo di edificio in cui la comunicazione avviene, sarà importante considerare i cambiamenti apportati agli auditorium e le conseguenze che tali modifiche hanno avuto sul tipo di fruizione degli spettatori.¹⁹ Keir Elam fissa nel suo trattato teorico *The Semiotics of Theatre and Drama* alcune delle componenti del codice teatrale che sono maggiormente interessate dalle reali condizioni dello spazio di rappresentazione e che si riveleranno particolarmente significative nel caso del teatro tardo georgiano.²⁰ Per esempio, le sue riflessioni sul continuum prossemico nella relazione attore-spettatore e su quanto la distanza tra i

¹⁸ Susan Bennett, *Theatre Audiences*, cit., p. 114.

¹⁹ Cfr. Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Routledge, 2002 (Methuen, 1980); Patrice Pavis, *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*, cit.; Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge: CUP, 1988; John L. Styan, *Drama Stage and Audience*, Cambridge: CUP, 1975.

²⁰ Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, cit., pp. 56-74.

due poli influenzano i tratti paralinguistici e non verbali della recitazione²¹ contribuiscono a fornire gli strumenti teorici per decodificare le reazioni agli ingrandimenti dei due teatri reali londinesi negli anni Novanta. Il disprezzo che vedremo testimoniato dagli addetti ai lavori nei confronti delle nuove condizioni caotiche delle platee e del nuovo stile enfatico degli attori non sarà altro che una dimostrazione di disagio di fronte alle mutate condizioni della comunicazione teatrale.

Sulla base dei sistemi descritti precedentemente dalla teoria semiotica,²² sarà però lo studio specifico di Marvin Carlson, *Places of Performance*, a dar prova dell'efficienza dell'applicazione concreta di tali principi e fissare i punti chiave per un'analisi degli spazi teatrali che saranno fondamentali anche per la mia lettura. Nel suo studio si ribadisce con forza il ruolo prioritario dell'architettura teatrale nella ricezione dell'opera (sia che questa determini uno spazio formale, come nel nostro caso, sia nel caso costituisca uno spazio informale, come spesso avviene nel teatro contemporaneo):

The way an audience experiences and interprets a play, we now recognize, is by no means governed solely by what happens on the stage. The entire theatre, its audience arrangements, its other public spaces, its physical appearances, even its location within a city, are all important elements of the process by which an audience makes meaning of its experience.²³

Carlson propone di guardare agli spazi interni al teatro, facendo riferimento alla terminologia strutturalista, proposta da Saussure per la linguistica e poi applicata all'architettura da Roland Barthes in *Éléments de sémiologie*. Nel suo studio coniuga l'analisi secondo l'asse sintagmatico, cioè la sequenza di dettagli nel complesso dell'edificio, e paradigmatico, cioè le singole scelte di stile di ciascun dettaglio.²⁴ Lo spazio teatrale sarà dunque da osservare nella propria suddivisione interna, tra palchi, platea e galleria, perché di epoca in epoca questa rappresenterà simbolicamente l'evoluzione dei rapporti tra le classi sociali e aggiungerà all'analisi sistemica della ricezione uno spessore sociologicamente più caratterizzato.

²¹ Ibid., p. 66.

²² Vedi per esempio il capitolo "On the Threshold of Theatre" in Susan Bennett, *Theatre Audiences*, cit., pp. 133-45.

²³ Marvin Carlson, *Places of Performance: the Semiotics of Theatre Architecture*, New York: Cornell University, 1989, p. 2.

²⁴ Cfr. ibid., pp. 8 et ss.

Particolarmente interessante per la mia prospettiva sarà inoltre la centralità data da Carlson al ruolo dell'edificio teatrale rispetto alla città in cui sorge e della quale rappresenta un indiscutibile polo culturale e un'arena politica. Tale prospettiva è fondamentale per la comprensione dei progressi compiuti nel Settecento in merito alle normative sulle patenti teatrali nel territorio londinese e alla rivoluzione portata dalla nascita dei teatri provinciali sul finire del secolo.

Dalla scelta di tali coordinate teoriche risulterà evidente che la prospettiva metodologica della ricerca affonda le proprie radici negli studi di impronta neostoricista, la cui influenza si rivela già nella scelta di privilegiare categorie quali la scrittura femminile e il rapporto tra teatro e mondo extra-teatrale. Avremo modo di approfondire nel prossimo capitolo, "Teatro, Politica e Società", lo specifico contributo critico degli studiosi che mettono in pratica questo tipo di approccio e a cui l'analisi farà spesso riferimento: per esempio, Daniel O'Quinn, David Warrall e George Taylor. Secondo quanto dichiara quest'ultimo, infatti, il suo studio

intends to explore the very specific cultural force of theatre production and how it was involved in 'carrying through the [political] transformation'. But only by acknowledging the perspective of one's historical understanding, can individual agents, their achievements and aspirations, be properly analysed. So when describing specific examples of cultural production in the theatre, and considering questions of intention and effect, it will be with a continual awareness of the dialectics of class interest and with reference to shifts in socioeconomic power, as well as to declarations of political and ideological intent.²⁵

La dichiarata priorità data da questi studi alla prospettiva storica e sociale, rispettivamente al rapporto tra teatro e storia dell'Impero, al ruolo della censura teatrale nel controllo delle sottoculture politiche e al legame tra palcoscenico e Rivoluzione Francese, testimonia quella convergenza di ambiti disciplinari che è un principio fondante di questo approccio critico:

In this way, New Historicists muddy the formal walkways that criticism has up to now generally followed. They refused to apportion the discussion of character,

²⁵ George Taylor, *The French Revolution and the London Stage, 1789-1805*, Cambridge: CUP, 2000, p. 11.

language and theme to literary scholars, of primitive customs to anthropologists, of demographic patterns to social historians.²⁶

Tuttavia, in queste ricostruzioni l'opera teatrale perde centralità e, piuttosto che essere l'oggetto di studio, funge da filtro attraverso cui leggere un periodo storico, un prodotto culturale meramente strumentale alla ricostruzione sociologica dell'epoca.

New Historicism renegotiates these relationship between text and other signifying practices, going so far (...) as to dissolve "literature" back into the historical complex that academic criticism has traditionally held at arm's length.²⁷

Raramente le analisi delle opere proposte dagli studiosi menzionati ne valorizzano il codice espressivo e il contesto letterario sincronico e diacronico, né si soffermano su un'indagine di tipo filologico, ricercando le fonti dei testi o tracciando delle tendenze legate al *genre*. Anche quando tale aspetto è preso in considerazione,²⁸ inoltre, i testi ispiratori vengono menzionati in maniera estemporanea, per lo più basandosi su somiglianze tematiche e non su un'analisi delle condizioni materiali in cui il contatto tra fonte e opera in esame è avvenuto.

La metodologia su cui questa ricerca è fondata propone dunque una coniugazione tra questo approccio e uno più analitico, che dia conto di tutti gli aspetti della *performance*, derivante dalla semiotica del teatro, di cui, come finora illustrato, si sono ampiamente utilizzati gli strumenti. Categorie quali ricezione, pubblico e produzione rischiano però di restare mere coordinate di un codice astratto e autoreferenziale se non sostenute da dati storici concreti. Seguendo dunque la proposta di De Marinis, si cercherà di fare attenzione al particolare e al contingente con l'aspirazione di rafforzare e arricchire modelli interpretativi generalizzabili e estendibili ad altri contesti culturali:

²⁶ H. Aram Veeser, *The New Historicism*, London: Routledge, 1989, p. xv.

²⁷ Ibidem, p. xiv.

²⁸ Cfr. infra, "La censura del capriccio", p. 173, sull'indicazione di George Taylor in merito alle fonti di *The Whim*, priva di ogni fondamento scientifico; oppure "Le cose stanno così", p. 104, sul riferimento all'opera di John Howard e di Lord Chesterfield come possibili spunti per *Such Things Are*.

Una semiotica storica dei fatti teatrali dovrebbe essere una semiotica (una scienza) del concreto e del particolare (...) che rispetta la e renda conto della costituzione socio-storica di quei fatti (e quindi di quei metalinguaggi che li parlano) senza per questo abdicare il suo compito elettivo di mettere in luce, leggi, regolarità e invarianti (sincroniche e diacroniche, intra e anche interculturali), che ad essi sono sottese – e da essi eventualmente trasformate – nel loro funzionamento comunicativo.²⁹

²⁹Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma: Bulzoni Editore, 2008, pp. 119-20.

2. Teatro, politica e società

2.1. I luoghi del teatro e il pubblico

Il rifiuto del palcoscenico dei grandi scrittori canonici del primo Romanticismo, di cui furono portavoci in primo luogo William Hazlitt e Charles Lamb, e l'influenza negativa dello stretto controllo censorio sulle potenzialità creative degli autori drammatici hanno alimentato un giudizio negativo sul teatro tardo georgiano e romantico che si è perpetuato per due secoli.³⁰ A partire dagli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, tuttavia, una nuova ondata di interesse scientifico per questo ambito di ricerca ha iniziato a restituire una realtà completamente ribaltata, riconoscendo al teatro il ruolo predominante che deteneva effettivamente nella vita politica e culturale della Gran Bretagna.³¹ Come afferma Gillian Russell, una delle voci più dirompenti di questo gruppo di studiosi, il teatro di questi anni continua ad avere la stessa centralità e la stessa funzione che deteneva nel periodo del Rinascimento inglese, configurandosi cioè come un "microcosm of society with the monarchy at its apex".³²

In questa prospettiva, lo spazio teatrale diventa un luogo di elaborazione per la crescita della coscienza della nazione; sarà quindi fondamentale soffermarsi sull'organizzazione degli spazi scenici e sulle rapide trasformazioni che essi subiscono negli ultimi decenni del secolo. Per fare ciò, bisognerà partire dalle grandi ristrutturazioni dei teatri metropolitani e riflettere sulle ripercussioni che queste hanno avuto sulla costruzione dei testi, sullo stile delle rappresentazioni e sul rapporto tra pubblico e attori; dall'altra parte, si dovrà dare conto dell'affermazione dei palcoscenici 'illegittimi' e dei teatri provinciali, che proprio in

³⁰ Cfr. William Hazlitt, *A View of the English Stage; or, a Series of Dramatic Criticism*, London: Printed for Robert Stodart, Anderson and Chase and Bell and Bradfute, 1818; William Hazlitt, *Lectures on the English Comic Writers*, London: Printed for Taylor and Hessey, 1819; Charles Lamb, "On the Tragedies of Shakespeare, Considered with reference to their Fitness for the Stage representation" (1811), in *The Works of Charles Lamb, 2 Vols.*, Thomas Hutchinson (ed.), London: OUP, 1850, pp. 349-364; George Steiner, *The Death of the Tragedy*, London: Faber & Faber, 1961 perpetua l'idea che l'arte drammatica sia decaduta durante l'epoca romantica.

³¹ Cfr. principalmente Richard Allen Cave (ed.), *The Romantic Theatre: an International Symposium*, Gerrards Cross: Colin Smythe; Totowa, N.J.: Barnes and Noble books, 1986; Julie Carlson, *In the Theatre of Romanticism: Coleridge, Nationalism, Women*, Cambridge and NY: CUP, 1989; Daniel P. Watkins, *A Material Critique of English Romantic Drama*, Gainesville: University Press of Florida, 1993; Marjean Purinton, *Romantic Ideology Unmasked: The Mentally Constructed Tyrannies in Dramas of William Wordsworth, Lord Byron, Percy Shelley, and Joanna Baillie*, Newark: University of Delaware Press, 1994; Gillian Russell, *Theatres of War*, Oxford: Clarendon Press, 1995.

³² Gillian Russell, *Theatres of War*, cit., p.17.

questo periodo nascono e si affermano come poli di diffusione della cultura nazionale. Sebbene negli ultimi anni alcuni importanti studiosi abbiano cominciato a porre attenzione ai teatri minori,³³ il loro ruolo è ancora ricco di risvolti da comprendere appieno ed è ormai chiaro che esso non possa essere più trascurato nelle attuali ricerche sulla composizione e sulla ricezione delle opere teatrali del periodo tardo georgiano.

Per quanto riguarda i luoghi deputati agli spettacoli teatrali nella capitale, che sono stati sempre al centro dell'interesse dei manuali delle storie del teatro, opere fondamentali come *The London Stage 1660-1800* e *The London Theatre World*³⁴ danno oggi la possibilità agli studiosi di ricostruire nel dettaglio i vari aspetti del mondo teatrale della Londra di fine secolo, a partire dalle descrizioni degli edifici dei teatri, fino all'analisi di aspetti della ricezione come la composizione sociale e il comportamento del pubblico. Il duopolio del Drury Lane e del Covent Garden, stabilito nel 1737 dal Licensing Act (10 Geo. II, c. 38.),³⁵ si dimostra in questi anni sempre più inadeguato a contenere la realtà teatrale della città di Londra. Le clausole iniziali del documento (Clause I e II) istituiscono le patenti reali quali prerogativa essenziale per chiunque voglia avviare un'attività economica ("for hire, gain or reward")³⁶ legata alla messa in scena di *spoken drama* ("new interlude, tragedy, comedy, opera, play, farce, or other entertainment for the stage").³⁷

I due teatri reali, che avevano ereditato le antiche patenti concesse da Charles II a Killigrew e Davenant, in quanto unici depositari del privilegio, si trovano a dover far fronte da soli alle richieste di un pubblico teatrale che cresce di anno in anno, in proporzione alla crescita demografica della città di Londra. È chiaro che

³³ Per una ricostruzione della diffusione dei teatri nelle province si veda Gorel Garlick, "Theatre outside London, 1660-1775", in Joseph Donohue (ed.), *The Cambridge History of the British Theatre, vol. 2, 1660 to 1895*, Cambridge: CUP, 2004. A proposito del ruolo dei teatri provinciali nella diffusione della cultura nazionale si veda invece Jane Moody "Dictating to the empire: performance and theatrical geography in eighteenth-century Britain", in Jane Moody- Danel O'Quinn (eds.), *The Cambridge Companion to the British Theatre, 1730-1830*, Cambridge: CUP, 2008, pp. 21-42, Gillian Russel, "Riotous Assemblies" in Gillian Russell, *The Theatres of War*, Oxford: Clarendon Press, 1995, in cui si sottolinea soprattutto il fermento politico in questi teatri durante gli anni delle Guerre Rivoluzionarie, e infine Joseph Donohue, *Theatre in the Age of Kean*, Oxford: Basil Blackwell, 1975. Il primo resoconto si deve però a Sybil Marion Rosenfeld con *Strolling Players and Drama in the Provinces, 1660-1765*, Cambridge: CUP, 1939.

³⁴ Charles Beecher Hogan, *The London Stage, Part 5: 1776-1800*, Carbondale, IL : Southern Illinois University Press, 1968; Robert David Hume, *The London Theatres World, 1660-1800*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1980.

³⁵ Si veda il testo integrale del documento in Appendice 1. L'atto interviene in modo massiccio sul destino delle produzioni teatrali nella città di Londra, regolandone due aspetti fondamentali: i luoghi della rappresentazione e la censura preventiva sul testo.

³⁶ Cfr. Appendice 1 (10 Geo. II, c. 38., Clause I).

³⁷ Ibidem.

ben presto le vecchie strutture si dimostrano inadatte a questo compito.³⁸ L'edificio del Drury Lane, in uso dal 1674, è il primo ad avviare una grande ristrutturazione sotto la direzione di David Garrick nel 1775. L'architetto incaricato è il grande Robert Adam, che deve ridecorare e di ricavare più spazio, senza però modificare le strutture portanti dell'edificio: risulterà una sala più elegante e un allargamento del proscenio dovuto alla rimozione delle decorazioni più pesanti.³⁹ La vera trasformazione avverrà però con i lavori del 1791, in cui si procede alla demolizione delle vecchie mura e, tre anni dopo, alla ricostruzione secondo un progetto grandioso di Henry Holland, che renderà il nuovo Drury Lane l'edificio teatrale più grande d'Europa, capace di contenere tremilaseicento spettatori.⁴⁰

In Holland's Drury Lane of 1794 slender iron columns replaced the thicker columns of the old theatre. These were strong enough to support five tiers of audience in what was still supposed to be a playhouse. On the stage huge wooden trusses spanned a scenic area 83 feet (25,3 m) wide, 92 feet (28m) long and 108 feet (32,9m) high.⁴¹

Allo stesso modo, il Theatre Royal Covent Garden, sorto nel 1732, subisce varie trasformazioni in questi ultimi decenni del secolo, per poi essere completamente ricostruito nel 1792 (su progetto dello stesso Holland) e arrivare a contenere circa tremila posti.⁴² Saranno questi ammodernamenti degli anni Novanta, più dei precedenti, a cambiare l'aspetto e le dimensioni dei due teatri, al punto da modificare anche la natura profonda delle rappresentazioni che si svolgono al loro interno.

È facile intuire come le nuove misure mastodontiche modifichino la performance dell'attore sul palco, ormai lontanissimo dai posti centrali delle gallerie e sovrastato dalle magnifiche strutture del proscenio, e, allo stesso tempo, complichino la ricezione dello spettatore, oramai immerso in una folla inconsueta.

³⁸ Si stima che tra il 1750 e il 1801 la popolazione di Londra sia cresciuta da 675.000 a 900.000 abitanti, per poi aumentare ancora fino a 1.050.000, nel 1811. (Cfr. Leonard D. Schwarz, *London in the Age of Industrialization: Entrepreneurs, Labour, Force and Living Conditions, 1700-1850*, Cambridge: CUP, 1992, pp. 125-8).

³⁹ Vedi il resoconto del commentatore anonimo comparso sul *Public Advertiser*, 30 Settembre 1775: "I knew it was *not* rebuilt, but only repaired; and consequently that there could be no additional Space within the old walls and Roof. Upon Reflection I perceived that one heavy square Pillars on each Side of the Stage, and by that Means I suppose they have procured more Width from one Side-box to the other" (citato in Robert David Hume, *The London Theatre World, 1660-1800*, cit., p. 50).

⁴⁰ Vedi Figura 1.

⁴¹ Iain Mackintosh, *Architecture, Actor and Audience. Theatre Concept*, London: Routledge, 2004, p. 31. A proposito delle trasformazioni del Drury Lane, vedi anche Robert David Hume, *The London Theatre World, 1660-1800*, cit., p. 62.

⁴² Vedi Figura 2.

Sia Allardyce Nicoll sia Charles Beecher Hogan⁴³ riportano numerose testimonianze di commentatori dell'epoca, che intuiscono fin da subito come nei nuovi edifici a prevalere sia la tendenza alla spettacolarizzazione delle messe in scena, piuttosto che il gusto per una fruizione raccolta. Vedremo nel dettaglio più avanti⁴⁴ come gli autori dei generi legittimi si lamenteranno di dover rendere le proprie composizioni più accattivanti, introducendo brani musicali ed esasperando gli aspetti farseschi o patetici della rappresentazione. Sarà tuttavia lo stile della recitazione a risentire maggiormente delle nuove condizioni. Lord Torrington, per esempio, annota nel suo diario come gli attori, allo scopo di essere visti e sentiti, ora debbano cedere a gestualità banali e a intonazioni forzate, a scapito della naturalezza della recitazione:

Restore me (...) to the warm, close observant seats of Old Drury Lane where I may comfortably criticize and enjoy the delights of scenic fancy. The nice discrimination of the actor's face, and the actor's feeling, are now lost in the void of the new theatre Drury Lane.⁴⁵

Se, dunque, da un lato il Drury Lane e il Covent Garden stanno perdendo la loro tradizionale atmosfera di intimità, alla fine degli anni Ottanta altri spazi per la rappresentazione sorgono nel territorio metropolitano, come lo Astely Amphitheatre e il Royal Circus di Hughes, e, qualche anno dopo, l'Adelphi Theatre. Vedremo come questi grandi spazi, anche se dedicati alle rappresentazioni illegittime, come melodrammi e ippodrammi, saranno destinati a entrare in diretta competizione con i due teatri più antichi, soprattutto nei momenti di maggiore tensione politica del Paese.

La regolamentazione degli spazi illegittimi, tuttavia, è un problema che i legislatori hanno dovuto affrontare fin dalla metà del XVIII secolo. Fin dal 1752,⁴⁶ il Parlamento si sforza di definire con sempre maggiore chiarezza i limiti dei repertori

⁴³ Allardyce Nicoll, *The History of English Theatre, Vol. III, Late Eighteenth Century Drama 1750-1800*, Cambridge: CUP, 1955; Allardyce Nicoll, *The Garrick Stage, Theatre and Audience on the Eighteenth Century*, Manchester: Manchester University Press, 1980.; Charles Beecher Hogan, *London Stage, Part 5: 1776-1800*, cit.

⁴⁴ Cfr. infra "La Commedia", p. 78.

⁴⁵ Cyril Bruyn Andrews, *The Torrington Diaries, vol. IV*, London: Eyre and Spottingswoode, 1938, pp. 18-9.

⁴⁶ "An act for Better Preventing Theft and Robberies and for Regulating Places of Public Entertainment and Punishing Persons Keeping Disorderly Houses" (25 Geo. II, cap. xxxvi). Vedi Appendice 2.

dei teatri minori già esistenti, come il Goodman's Field⁴⁷ e il Sadler's Wells, promulgando il "Disorderly House Act" per contrastare i periodici tentativi di aggirare la legge, senza però riuscire a risolvere del tutto le contestazioni.⁴⁸ Negli stessi anni, anche al di fuori del territorio della capitale, nelle cittadine di provincia di tutta la nazione, piccoli imprenditori locali si dimostrano interessati a investire nella costruzione di nuovi edifici teatrali. A partire dall'espansione del piccolo teatro già esistente a Bath (1750) ne nascono altri a Norwich (1758), Portsmouth (1761), Glasgow (1764) e Bristol (1766); pur non godendo di patenti reali, questi riescono a sopravvivere più facilmente di quelli illegittimi della capitale.⁴⁹ Ufficialmente autorizzati a mettere in scena solo spettacoli di generi minori (come pantomima, mimo, e altri.), i palcoscenici provinciali sono regolati da magistrati locali, generalmente più tolleranti di quelli della capitale, e ben presto nascono le prime compagnie che si muovono per "circuiti" di teatri, mettendo in scena anche il repertorio tradizionale.⁵⁰ A Londra come in provincia, dunque, i piccoli teatri operano in una zona di opacità legislativa, che espone gli attori e i manager al continuo pericolo di arresto o multa.⁵¹

⁴⁷ Il Goodman's Field era stato direttamente coinvolto nelle discussioni parlamentari sul Licensing Act: proprio qui, infatti, doveva andare in scena *The Golden Rump*, la satira contro il primo ministro Walpole, attribuita a Fielding, che era stata la causa scatenante dell'irrigidimento delle posizioni parlamentari riguardo la libertà di espressione nei teatri (Cfr. Martin C. Battestin, *Henry Fielding: a life*, London: Routledge, 1989, p. 226). Per un resoconto dettagliato sull'iter parlamentare dell'atto si veda inoltre William Cobbett, *Cobbett's Parliamentary History of England*, Vol. X, London: T. C. Hansard, 1812, coll. 319-341.

⁴⁸ Oltre a Henry Giffard, che negli anni Quaranta tenta invano di aggirare la norma pubblicizzando spettacoli musicali a pagamento corredati da commedie gratuite, si pensi al caso di Jack Palmer, che nel 1787 apre il Royalty Theatre a Wellclose Square, con l'idea di presentare un repertorio di prosa (Cfr. Jane Moody, "Dictating to the empire: performance and theatrical geography in eighteenth-century Britain", in Jane Moody-Daniel O'Quinn (eds.), *The Cambridge Companion to the British Theatre, 1730-1830*, cit., p.17 e David Thomas-Arnold Hare (eds.), *Restoration and Georgian England 1660-1788*, Cambridge: CUP, 1989, pp. 226-8).

⁴⁹ Il Goodman's Field, il Lincoln's Inn Fields e il Sadler's Wells vengono tutti chiusi a seguito di provvedimenti parlamentari. Già nel 1737 il Licensing Act riporta: "every person who shall, for hire, gain, or reward, act, represent or perform, (...) any new interlude, tragedy, comedy, opera, play, farce, or other entertainment of the stage (...) without authority by virtue of letters patent from His Majesty, his heirs, successors or predecessors, or without licence from the Lord Chamberlain of His Majesty's household for the time being, shall be deemed to be a rogue and a vagabond within the intent and meaning of the said recited Act, and shall be liable and subject to all such penalties and punishments" (cfr. Appendice I, 10 Geo. II, c. 28, Clause I, p. 74) Il provvedimento viene poi ribadito nel 1752 con il Disorderly Houses Act, (25 Geo. II, c. 36).

⁵⁰ La più antica compagnia stabile è la Norwich Company of Comedians, fondata nel 1726, di base a Norwich da gennaio a maggio e negli altri periodi itinerante per le cittadine dell'East Anglia (cfr. Gorel Garlick, "Theatre outside London, 1660-1775" in Joseph Donohue (ed.), *The Cambridge History of the British Theatre*, vol. 2, 1660 to 1895, cit., pp. 173-174.) Sybil Marion Rosenfeld offre inoltre una prospettiva dettagliata sulle attività teatrali delle compagnie locali di questo primo periodo, chiarendo che si dedicano a mettere in scena opere del repertorio, tra cui soprattutto opere di Shakespeare (Sybil Marion Rosenfeld, *Strolling Players and Drama in the Provinces: 1660-1765*, cit.).

⁵¹ Rosenfeld ricorda infatti come anche in questi casi si fosse diffusa l'abitudine di pubblicizzare gli spettacoli come concerti (ibid., p. 9)

La situazione vedrà un punto di svolta solo nel 1766, quando il Parlamento ratifica una licenza teatrale a beneficio di Samuel Foote (7 Geo. III), per gli spettacoli di prosa durante il periodo estivo, al Little Theatre di Haymarket⁵². Sulla base di questa disposizione, i gestori di alcuni teatri di provincia fanno richiesta perché siano rilasciate altre licenze per le rappresentazioni, cosa che accade immediatamente per il teatro di Edimburgo (1767), prima città oltre a Londra ad avere un "Theatre Royal".⁵³ Vari teatri dislocati in tutto il territorio inglese seguono quindi l'esempio e nel corso del decennio successivo ottengono le patenti: Bath e Norwich (1768), York e Hull (1769), Liverpool (1771), Manchester (1775), Chester (1777), Bristol (1778), Margate (1786) e Newcastle (1787).

Questa progressione di licenze singole rende evidente ai legislatori la necessità di un aggiornamento normativo complessivo a proposito della regolamentazione degli spazi teatrali. In questo senso nel 1788 si compie un primo atto di apertura con il Theatrical Representations Act (28 Geo. III, c. 30), nel quale si stabilisce la possibilità di autorizzare per un periodo di tempo limitato (60 giorni) la rappresentazione di opere legittime in territori che siano al di fuori del raggio di venti miglia dalla città di Londra:

It shall and may be lawful to and for the Justices of the Peace of any county (...) to grant a licence to any person or persons making application for the same by petition, for the performances of such tragedies, comedies, interludes, operas, plays or farces as now are or hereafter shall be acted, performed or represented (...) at any place, within their jurisdictions, or within any city, town or place situate within the limits of the same, for any number of days not exceeding sixty days (...) so as there be only one licence in use at the same time within the jurisdiction so given, and so as such place be not within twenty miles of the cities of London, Westminster or Edinburgh.⁵⁴

Dopo questa disposizione si assiste a un rafforzamento dei rapporti tra l'ambiente teatrale metropolitano e i circuiti delle compagnie locali, che da un lato diventano il luogo dell'apprendistato per i giovani attori promettenti e dall'altro

⁵² Nel febbraio 1766 Samuel Foote, cade da cavallo durante una battuta di caccia in presenza del Duca di York, riportando una lesione permanente a una gamba. Il Duca, a parziale indennizzo dell'accaduto, si adopera allora perché Foote ottenga una patente per il Little Theatre, da lui gestito e già una volta chiuso dalle autorità nel 1747 (cfr. Watson Nicholson, *The Struggle for a Free Stage in London*, Boston and New York: Houghton, Mifflin and Company, 1906, pp. 88-9).

⁵³ Cfr. gli atti relativi PRO LC 7/4 e 8 Geo. III, c. 10 in David Thomas-Arnold Hare (eds.), *Restoration and Georgian Drama*, cit., p. 223-4.

⁵⁴ Vedi Appendice 3, (28 Geo. III, c. 30), p. 78.

ospitano le grandi star del Covent Garden e del Drury Lane nei periodi estivi. È noto per esempio che David Garrick ed Elizabeth Inchbald, prima del loro successo londinese, abbiano cominciato a muovere i primi passi sul palcoscenico proprio in provincia, il primo a Ipswich nel 1741 con la compagnia di Giffard e Dunstall⁵⁵ e la seconda negli anni Settanta a Bristol, per poi approdare a Hull con la compagnia di Tate Wilkinson che andava in tournée nelle maggiori città dello Yorkshire.⁵⁶ Sul finire del secolo sembra però che gli spostamenti comincino a funzionare anche nella direzione inversa. Non si tratta più di attori che si trasferiscono per lunghi periodi; grazie alle migliori condizioni delle strade, si assiste piuttosto a spostamenti di breve durata, a volte solo di alcuni giorni, in cui le “star” londinesi fanno delle vere e proprie incursioni nei teatri minori, nobilitandone il cartellone.

Lo scambio tra gli ambienti teatrali di Londra e delle province è dunque reciproco, ma non paritario. Dalle pagine delle memorie di coloro che frequentano questi teatri emerge infatti tutta la dipendenza culturale nei confronti delle grandi produzioni dei Royal Theatres metropolitani, intorno alle quali si sviluppa un fenomeno di vero e proprio divismo.⁵⁷ Attrici e attori come Sarah Siddons e il fratello John Philip Kemble (che pure avevano cominciato in provincia) si spostano ma a condizioni di ingaggio vantaggiose e il loro passaggio costituisce eventi di grande prestigio sociale per la società delle piccole cittadine.⁵⁸ È esemplare in questo senso il resoconto contenuto in *The Observer* a proposito della visita della celebre attrice comica Dorothy Jordan a Margate:

Mrs. Jordan commenced her engagement with the Managers of the Margate Theatre on Wednesday night, when she played Miss Peggy, in *The Country Girl*

⁵⁵ Cfr. James Boaden, “Biographical Memoir”, in *The Private Correspondence of David Garrick, Vol. I*, London: Colburn & Bentley, 1831, pp. v-vi.

⁵⁶ Cfr. Annibel Jenkins, *I’ll Tell You What. The life of Elizabeth Inchbald*, Lexington: University Press of Kentucky, 2003, pp. 37-77.

⁵⁷ Confronta a tal proposito la biografia di Boaden su Garrick (James Boaden, *The Private Correspondence of David Garrick, Vol. I*, cit.), su Sarah Siddons (*Memoirs of Mrs. Siddons*, London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1831) e su Elizabeth Inchbald (*Memoirs of Mrs. Inchbald*, London: Richard Bentley, 1833) o le autobiografie di Tate Wilkinson (*Memoirs of His Own Life, in Four Volumes*, York: Wilson, Spence and Mawman, 1790) e di Thomas Dibdin (*Reminiscences of Thomas Dibdin, in Two Volumes*, London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1827). Cfr. anche James Winston, *The Theatrical Tourist*, London: T. Woodfall, 1805.

⁵⁸ Cfr. Jane Moody, “Dictating to the Empire” in Jane Moody-Daniel O’Quinn (eds.), *The Cambridge Companion to the British Theatre, 1730-1830*, cit., p. 31.

... She is to have £300 for six nights; and the price of admission to the Theatre has been raised to defray this extraordinary expense.⁵⁹

Quando a scrivere i resoconti degli spettacoli sono personalità avvezze alla vivacità del pubblico londinese, il confronto con il pubblico delle piccole cittadine porta a giudizi impietosi. Nel diario di Tate Wilkinson, famoso attore, drammaturgo e direttore di compagnie, è riportato un episodio a lui capitato a Norwich, in cui gli spettatori del teatro cittadino dimostrano di non gradire affatto la comicità di una sua farsa: di fronte alle vigorose proteste del pubblico in sala è addirittura costretto a fuggire in carrozza per paura di un'aggressione⁶⁰. Wilkinson si sofferma così a riflettere, non senza un certo snobismo, sulla differenza di gusti con gli spettatori londinesi e sulla scarsa apertura culturale del pubblico di Norwich:

A farce, if it possesses true humour, in London will be greatly relished and applauded: In the country very possibly the same (even decently acted) shall be termed vile, low, vulgar, and indelicate. *The Love for Love* of Congreve, *The Trip to Scarborough*, *The Way of the World*, *The Confederacy*, and others, are in London attended to as plays of wit and merit, (witness their constant repetition) but in the country not permitted, or if permitted to appear, not upon any .account fashionable, which is just as bad.⁶¹

Reazioni così violente sono forse poco consuete nei piccoli teatri di provincia, ma abbastanza comuni da parte degli spettatori dei teatri londinesi, che non di rado si mobilitano per affermare i propri diritti.⁶² Robert Hume ricorda infatti ben sei rivolte scatenatesi nei teatri londinesi tra il 1750 e il 1776.⁶³ La più duratura di queste, risalente al 1763 e famosa come "Half-price riot", coinvolge entrambi i teatri e mira a ottenere l'ammissione a metà del prezzo del biglietto durante il terzo atto. Essa raggiunge il suo scopo,⁶⁴ ma i danni al Covent Garden saranno tali che il teatro resterà chiuso per sei giorni e le riparazioni costeranno ben duemila sterline.

⁵⁹ *The Observer*, 3 September 1797, citato in John Whyman, *Aspects of Holidaymaking and Resort Development within the Isle of Thanet, with Particular Reference to Margate, circa 1736 to circa 1840*, New York: Arno Press, 1981, p. 358.

⁶⁰ Tate Wilkinson, *Memoirs of his own Life, in four volumes, vol. III*, cit., pp.118-120.

⁶¹ *Ibid.*, p.119.

⁶² Lo stesso Wilkinson ammette poco più avanti: "a London audience so tried would feel not only chagrined and disappointed, but would give such tokens of resentment and anger, as would far exceed that of the enraged Norwichers"; *ibid.* p. 120.

⁶³ David Robert Hume, *The London Theatres World, 1660-1800*, cit., pp. 249-250.

⁶⁴ Vedi Figura 4.

Dopo le grandi ristrutturazioni degli anni Novanta, sia Kemble sia Harris cercheranno di alzare il prezzo del biglietto della galleria superiore da uno a due scellini, generando il dissenso del pubblico: entrambi saranno costretti a discutere con il pubblico e, nel caso di Harris, a ripristinare il prezzo precedente.⁶⁵

Ben più frequenti, tuttavia, sono i casi in cui il pubblico manifesta il proprio dissenso attraverso azioni dimostrative, come esemplificato dall'episodio della ricezione negativa di *The World As It Goes* di Hannah Cowley (Covent Garden, 1785). Le rimostranze in sala e la relativa minaccia rappresentata dalla disaffezione del pubblico sono recepite in maniera così profonda da spingere l'autrice a modificare immediatamente il proprio testo per compiacere il gusto del pubblico:

This piece, early in the evening, was loudly, and indeed justly, censured: towards the latter end it could not be even heard. After the first night month, again it was brought forward under the title *Second Thoughts are Best*, again it was sentenced to condemnation, notwithstanding the piece had undergone great alteration.⁶⁶

Negli anni successivi alla Rivoluzione francese, inoltre, è sempre più frequente che queste dimostrazioni assumano anche un significato politico, sia a Londra che in provincia. Il 18 febbraio del 1792, per esempio, l'inno rivoluzionario *Ça ira* viene intonato durante una rappresentazione di *Macbeth* al Drury Lane:

Between the first and the second acts *Ça ira* was loudly called for from the pit and the gallery. The clamour, after preventing the first part of the second act from being heard, subsided as unaccountably as it rose.⁶⁷

Come illustra Gillian Russell, inoltre, questi casi sono molto frequenti anche fuori Londra: nel 1794 a Sheffield gli spettatori della galleria superiore gettano dell'inchiostro sui membri della platea, colpevoli di aver intonato "God Save the King" a dimostrazione del loro supporto al governo britannico. Per ben due volte, inoltre, durante le messe in scena di *Every One Has His Fault* di Elizabeth Inchbald, i teatri diventano il luogo di scontro tra giacobini e lealisti: a Brighton, nel 1793, un

⁶⁵ Cfr. Marc Baer, *Theatre and Disorder in Late Georgian England*, cit., pp. 58-9.

⁶⁶ *The New Lady's Magazine*, "Observation on the writing of Mrs. Cowley", June-July 1789, p. 343.

⁶⁷ *Morning Chronicle*, 20 Febbraio 1792, citato in Charles Beecher Hogan, *The London Stage, Part 5: 1776-1800*, cit., p. 1427.

gruppo di soldati caccia dal teatro il reverendo Vicesimus Knox, famoso per aver pubblicato un trattato in opposizione alle guerre rivoluzionarie; a Portsmouth nel 1795, un gruppo di ufficiali leva grida di disapprovazione contro l'opera, chiedendo a gran voce di terminare la performance.⁶⁸

Come vedremo più avanti nello specifico,⁶⁹ la prima commedia scritta da Lady Eglantine Wallace, *The Ton* (Covent Garden, 1788), fu interrotta dalle urla di disapprovazione del pubblico durante la prima. È presumibile che proprio in seguito a questa cattiva ricezione da parte dell'ambiente londinese l'autrice decida, nel 1795, di presentare la sua nuova commedia, *The Whim* al Royal Theatre di Margate, di certo meno esposto all'attenzione dell'*establishment* e della stampa. Il fatto che però il veto di Larpent arrivi anche a Margate, impedendo la rappresentazione, lascia intuire come le autorità centrali ritengano i teatri di provincia luoghi di potenziale innesco di sedizione politica.

Questi episodi di rivolta a teatro, anche se suscitati da cause di diverso tenore e rivolti a bersagli differenti, dimostrano tutti l'accresciuta consapevolezza da parte del pubblico sia dell'importanza del proprio ruolo a teatro sia del fatto che il teatro, in questo tornante storico, rappresenti il luogo privilegiato in cui l'opinione pubblica può far valere il proprio peso.

⁶⁸ Cfr. Gillian Russell, *Theatres of War*, cit., pp. 111-2.

⁶⁹ Cfr. infra, "La censura del capriccio", p. 173.



Figura 1:

Il teatro reale Drury Lane dopo la ristrutturazione del 1794 ad opera di Henry Holland che lo rese particolarmente capiente, facendone il teatro più grande di tutta l'Europa con i suoi 3919 posti. ("Drury Lane Theatre". Edward Dayes, acquerello, 1795.)



Figura 2.

Il teatro reale di Covent Garden dopo la ristrutturazione del 1792 ad opera dell'architetto Henry Holland, che ne ampliò notevolmente le dimensioni. L'auditorium fu poi distrutto da un famoso incendio nel 1808.

("View of the Royal Family at Covent Garden Theatre". Incisione di Edward Pugh, Agosto 1804).



Figura 3:

Il 24 Febbraio, 1763, scoppiò una rivolta al Covent Garden durante la messa in scena dell'opera *Artaxerxes*, in seguito alla decisione da parte della direzione del teatro di abolire la tradizione secondo cui il pubblico era ammesso dopo il terzo atto al prezzo di metà del biglietto. La rivolta, che fece più di duemila sterline di danni, è infatti famosa con il nome di "Half-Price Riot" o "Fitzgiggo Riot", dal nome di Thaddeus Fitzpatrick, uno dei promotori della rivolta.

("Riots at the Royal Opera House, Covent Garden during a 1763 performance of Thomas Arne's *Artaxerxes* after a decision to abolish half price admission fees after the interval". Incisione di Louis Philippe Boitard, 1763.)

2.2 Rapporti col potere e con la legge. La Censura

Se la partecipazione attiva degli spettatori a teatro è una indicazione della loro partecipazione alla vita pubblica della nazione, per contro le rappresentazioni diventano oggetto di grande interesse anche da parte del potere, che vede un pericolo potenziale nella comunanza di sensibilità tra autore e spettatore, soprattutto a fronte di una fruizione di massa del teatro. È chiaro dunque che le istituzioni governative abbiano da subito avvertito la necessità di controllare lo spazio culturale e per conseguenza gli spazi fisici, regolando il numero dei teatri e il tipo di rappresentazioni ivi permesse.

Tuttavia, quello topologico non era che uno degli aspetti a cui prestare attenzione; altrettanto importante era infatti la preoccupazione intorno al contenuto dei drammi che venivano portati in scena, vista proprio la grande potenzialità di comunicazione tra scena e pubblico e la sentita identificazione del pubblico nel ruolo di cittadini attivi. Lo Stage Licensing Act del 1737, infatti, stabilisce che tutti i testi drammatici vengano sottoposti a censura preventiva; buona parte delle norme in esso contenute si occupa di definire nel dettaglio i doveri di ciascun autore nei confronti dell'organo censoriale, secondo una consuetudine destinata a durare a lungo. Le normative sul duopolio dei teatri subiscono una serie di emendamenti successivi già a partire dalla metà del secolo (per poi essere notevolmente ammorbidite con il Theatres Act del 1843); la censura sui testi drammatici rimarrà invece attiva e praticamente inalterata fino al 1968.⁷⁰

Conviene ricordare come sia nato lo Stage Licensing Act per coglierne la funzione repressiva. Il potere di controllo dei teatri e delle opere drammatiche, in vigore fin dall'istituzione del Master of the Revels da parte di Henry VIII e poi passata attivamente nelle mani del Lord Chamberlain dopo la riapertura dei teatri nel 1660, mancava infatti di una regolamentazione chiara e univoca in grado di

⁷⁰ Con il Theatre Regulation Act del 1843 si limita in parte il potere del Lord Chamberlain di assegnare le licenze ai teatri, attribuendo la responsabilità al di fuori di Westminster alle autorità locali; si ribadisce tuttavia il suo potere di bandire i testi che non fossero giudicati "fitting for the Preservation of Good Manners, Decorum or of the Public Peace", al costo di una multa di cinquanta sterline (cfr. 6 & 7 Vict., c. 68).

esercitare un'azione efficace.⁷¹ L'atto del 1737 appare come il risultato finale di una lunga polemica pubblica e parlamentare sulla necessità di riformare la situazione teatrale londinese e operare un maggiore controllo sulla scelta del repertorio, che proponeva sempre più taglienti satire sul potere e sulla corruzione dei governanti. Ciò che fa successivamente precipitare gli avvenimenti è il successo di pubblico del *Pasquin* di Fielding (1736), in cui si evoca lo stile delle "pasquinate" romane per colpire il ministro Walpole in persona, dipinto "with a Pair of Scales in one Hand, to scandalize his Office, and lugging up his Breeches with the other, to reflect upon his Politeness".⁷² La satira politica è inoltre filtrata da una trama metateatrale, la messa in scena di una commedia, intitolata *The Election*, e di una tragedia, *The Life and Death of Common-Sense*, scelta che mira insieme a schernire la preoccupazione dei politici per il teatro e a restituire una visione caustica dell'ambiente londinese.⁷³ L'occasione per promuovere nuovamente un ripensamento sulla legislazione teatrale arriva però nelle mani di Walpole solo l'anno successivo, il 1737: Henry Giffard, famoso attore e manager del Goodman's Field gli consegna una copia di *The Golden Rump*, una farsa anonima (ma da Walpole attribuita a Fielding⁷⁴) ritenuta particolarmente sediziosa⁷⁵. Il Ministro ne legge alcuni estratti di fronte ai membri della Camera, in una *performance* che crea un meraviglioso corto circuito tra politica e teatro, speculare a *Pasquin*, e che sarà il *coup de théâtre* decisivo per stimolare la ripresa dell'attenzione parlamentare in materia⁷⁶.

Viene preparato un documento a partire dalla bozza di Sir Bernard, ma dalla struttura molto più elaborata, e dopo un iter piuttosto veloce (20 maggio - 21 giugno) viene infine approvato il Licensing Act, con il quale la procedura normativa

⁷¹ "Censorship did not start in 1737 with Walpole's Licensing Act: that was merely the first determined attempt to organise the random, arbitrary and often indifferently exercised power of the Lord Chamberlain into a statutory form" (John Russell Stephens, *The Censorship of English Drama 1824-1901*, Cambridge: CUP, 1980, p. 5.). Sulla censura dei teatri precedente al Licensing Act vedi G. M. G., *The Stage Censor: a Historical Sketch*, London: S. Low, Marston & Co, 1908 e il volume di Janet Clare, *Art Made Tongue-tied by Authority: Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship*, Manchester: Manchester University Press, 1999.

⁷² Citato in Watson Nicholson, *The Struggle for a Free Stage in London*, cit., p. 62.

⁷³ "The frame action of *Pasquin* satirises modern comedy, while Trapwit's [*the protagonist's*] comedy itself satirises both the dishonesty and the rhetoric of modern politics" (Simon Varey, *Henry Fielding*, Cambridge: CUP, 1986, p. 22).

⁷⁴ Cfr. Martin C. Battestin, *Henry Fielding: a life*, cit., p. 226.

⁷⁵ Per un resoconto dettagliato sull'iter parlamentare dell'atto, cfr. William Cobbett, *Cobbett's Parliamentary History of England*, Vol X, cit., coll. 319-341.

⁷⁶ "Sir Robert watched the proper time when he imagined the House of Commons would be in humour to receive the impression which he intended to make. He informed the House that he had something to lay before them of great impression. He then desired that the *Golden Rump* might be read. The infamous scurrility contained in this piece alarmed every body" (Thomas Davies, *Memoirs of the Life of David Garrick*, citato in Martin C. Battestin, *Henry Fielding: a life*, cit., p. 227).

dei vari aspetti delle produzioni teatrali viene specificata dettagliatamente.⁷⁷ È nella Clause III che si esplicita l'obbligo da parte degli autori drammatici e dei manager teatrali di sottoporre i testi all'ufficio del censore, almeno due settimane prima del debutto in scena e corredati da tutte le notizie disponibili sulla messa in scena (compagnia, nomi degli attori...):

No person shall for hire, gain, or reward, act, perform, represent (...) any new interlude, tragedy, comedy, opera, play, farce, or other entertainment for the stage (...) unless a true copy thereof be sent to the lord chamberlain of the King's household for the time being fourteen days at least before the acting, representing or performing thereof, together with an account of the playhouse or other place where the same shall be, and the time when the same is intended to be first acted, represented, or performed, signed by the master or manager, or one of the masters or managers of such playhouse, or place, or company of actors therein.⁷⁸

Si attribuisce quindi al lord Chamberlain il diritto di proibire la rappresentazione dell'intero dramma o delle parti ritenute non appropriate, e, laddove fossero disattese tali disposizioni, di imporre una multa di cinquanta sterline e il ritiro della licenza ai gestori del teatro. In tal modo il ruolo del censore viene investito di un potere smisurato:

And in case any person or persons shall (...) act, perform or represent, or cause to be acted, performed or represented, any interlude, tragedy, comedy, opera, play, farce or other entertainment of the stage, (...) or any act, scene or part thereof, or any prologue or epilogue, contrary to such prohibition as aforesaid (...) shall (...) forfeit the sum of *fifty pounds* and *every grant, licence and authority (...) shall cease, determine and become absolutely void*.⁷⁹

L'unica voce che esprime opposizione contro l'atto è quella di Lord Chesterfield, il quale mette in luce la pericolosità insita nella volontà di concentrare nelle mani di un solo uomo, il Lord Chamberlain, il potere di perseguire la

⁷⁷ Cfr. il testo completo dell'atto nell'Appendice I; esso è stato ripubblicato in John Raithby (ed.), *The Statutes at large*, vol. 5, London: Eyre & Strahan, 1811, pp. 266-8.

⁷⁸ Cfr. infra, "Appendice 1", Licensing Act, p. 73.

⁷⁹ Ibid., Clause IV, (10.Geo.28, C. 28), corsivo mio.

licenziosità degli spettacoli teatrali, atto necessario, ma già espletabile grazie al sistema legislativo esistente.

Do not let us subject them [the players and the poets] to the arbitrary will and pleasure of any one man. A power lodged in the hands of one single man, to judge and determine, without any limitation, without any controul or appeal, is a sort of power unknown to our laws, inconsistent with our constitution.⁸⁰

Particolarmente interessante è l'accento posto sulla questione dell'arbitrarietà e dell'inappellabilità del giudizio del Lord Chamberlain, che non ha il dovere di denunciare *a priori* i criteri seguiti, né di discutere *a posteriori* le sue interpretazioni. Il fatto che due anni prima fosse stato proprio l'imbarazzo generato da questo aspetto a causare il naufragio dell'intera proposta, e che questa volta sia invece solo Lord Chesterfield a denunciarne un pericolo di autoritarismo, mostra chiaramente la progressiva esasperazione del contraddittorio: i membri del Parlamento sembrano infatti ormai diventati insensibili a violazioni di libertà costituzionali che solo poco tempo prima non sarebbero state accettabili.

Come spiega Leonard W. Conolly in *The Censorship of English Drama* (1976), inoltre, la situazione è forse ancora più grave di quella prospettata. Non è infatti il Lord Chamberlain in persona a gestire il controllo censorio, bensì un funzionario dipendente da lui, l'Examiner of Plays. Non essendo una carica politica, questa non è legata alle sorti dei fragili governi del Settecento e può essere ricoperta dalla stessa persona per lungo tempo, come accadde infatti nel caso di John Larpent, che detenne l'incarico per quasi cinquanta anni, dal 1778 fino al giorno della sua morte, avvenuta, in ufficio, nel 1824. Gli atti compiuti negli anni della sua gestione costruiscono il profilo di una persona estremamente fedele al governo conservatore e poco vicina all'ambiente teatrale, verso il quale non lo spingeva nessun tipo di trasporto personale. Ma è soprattutto negli anni Novanta del secolo che i suoi interventi si fanno oltremodo invadenti. Nonostante Conolly ne faccia un ritratto non troppo severo e gli riconosca la capacità di restare in buoni rapporti con la maggior parte degli autori e dei direttori di teatro ("even those whose plays were censored could speak kindly of him"⁸¹), la rigidità dei suoi giudizi di questi anni contribuirà a inasprire ulteriormente l'atmosfera e a complicare, se non a

⁸⁰ William Cobbett, *Parliamentary History of England*, Vol. X, cit., col. 335, corsivo mio.

⁸¹ Leonard W. Conolly, *The Censorship of English Drama*, San Marino (CA): Huntington Library, 1976, p. 43.

ostacolare, il dibattito politico a teatro. Vedremo più avanti in dettaglio, per esempio, come il controllo serrato impedisse, per esempio, qualunque tipo di riferimento alla Rivoluzione:

It is true to say, in fact, that in 1789 the stages of the patent theatres were the only places in Britain where the discussion and comment on the French Revolution were legally prohibited.⁸²

Molto più severo è il giudizio formulato nei suoi confronti in *Theatric Revolution* da David Worrall (2006), che si sofferma a lungo a descrivere l'inadeguatezza della sua amministrazione, criticandone l'organizzazione, prima degli scopi:

The picture that emerges for the period of the 1790s, a crucial decade of revolution, war, and social upheaval is of a censorship which was domesticated, highly unpredictable, and totally dependent upon personal whim.⁸³

La mescolanza tra sfera pubblica e privata è uno dei fattori più evidenti della sua gestione, da subito condivisa con la moglie Anna Margareta, animata da un sincero interesse per l'arte teatrale: fin da prima del matrimonio era infatti assidua frequentatrice di teatri e lettrice di testi.⁸⁴ La condivisione va tuttavia oltre la semplice partecipazione esterna al lavoro del marito. Le pagine del diario della donna mettono infatti in luce la consuetudine di gestire il lavoro all'interno delle mura domestiche, a volte leggendo persino ad alta voce i manoscritti; il diario è ricco di commenti, che non lasciano dubbi sul suo contributo attivo alla formazione del giudizio definitivo del marito.⁸⁵ Lo scarso rigore per la procedura che si evince da queste ricostruzioni prova dunque che le valutazioni non dipendessero da criteri stabiliti a priori ed equivalenti per tutti i testi, ma fossero interpretabili arbitrariamente, senza l'obbligo di dare spiegazioni esplicite. A provare la fondatezza di questa descrizione, sta il diverso trattamento riservato a Lady

⁸² Ibid., p. 92.

⁸³ David Worrall, *Theatric Revolution. Drama, Censorship and Romantic Period Subcultures, 1773-1832*, Oxford: OUP, 2006, p. 104.

⁸⁴ Cfr. Leonard W. Conolly, *The Censorship of English Drama, 1737-1824*, cit., p. 36.

⁸⁵ Si veda a tal proposito Leonard W. Conolly, "The Censor's Wife at the Theater: The Diary of Anna Margareta Larpent, 1790-1800", *Huntington Library Quarterly*, 35/1 (1971), pp. 49-64; Claire Miller Colombo, "This Pen of Mine Will Say Too Much': Public Performance in the Journals of Anna Larpent", in *Texas Studies in Literature and Language*, 38/3 (1996).

Wallace e Richard Cumberland in occasione del veto posto alla rappresentazione di *The Whim* (1795) e di *Richard the Second* (1792). Nel primo caso Larpent non mostra alcun riguardo nella comunicazione del giudizio, che arriva a prove già iniziate e non direttamente all'autrice, ma al manager del teatro;⁸⁶ tutt'altra considerazione è dimostrata invece a Cumberland, che viene contattato di persona, e al quale vengono probabilmente offerti suggerimenti per una nuova stesura dell'opera, che arriva infatti solo tre mesi dopo:

Three months later, a revised version of *Richard the Second*, called *The Armorer*, was licensed and (...) achieved only one benefit night for its author, but had Larpent been less considerate than he was, Cumberland would have been left with even less for his efforts.⁸⁷

Sono però le valutazioni intorno alle questioni politiche che più appaiono dettate dall'emotività e dalla incapacità di interpretare il proprio tempo. Nel *Diary* di Anna Margareta non sono rari i commenti riguardanti opere ritenute sconsigliabili, non tanto per le loro mancanze estetiche, o per un messaggio politico apertamente esecrabile o pericoloso, quanto perché "highly improper just now".⁸⁸ Tale valutazione dimostra tutta la preoccupazione per il temuto disordine sociale, tipica di un esponente della classe aristocratica. Basti considerare il profondo turbamento di Anna Margareta sperimentato in seguito all'immersione nella folla a teatro subito dopo l'annuncio dell'esecuzione di Luigi XVI:

The audience was Confused, most were agitated, others unfeeling yet scared from seeing others feel (...) I never felt as I did at [that?] moment (...) A thousand Confused ideas rushed in my Mind –seemed to do so, in the mind of most. These are wonderful times!! May God protect us through them.⁸⁹

⁸⁶ Cfr. infra, "La censura del capriccio", p. 173

⁸⁷ Leonard W. Conolly, *The Censorship of English Drama*, cit., p. 43.

⁸⁸ I commenti si riferiscono in particolare a *The Maid of Normandy; or, the Death of the Queen of France* di Edmund Eyre, che offriva un punto di vista fondamentalmente contrario al regicidio. Larpent e sua moglie non potevano che essere ideologicamente d'accordo, ma preferiscono far tacere l'argomento (cfr. Jeffrey N. Cox, "Ideology and Genre in the British Antirevolutionary Drama of the 1790s", in *ELH* 58/3 (Autumn, 1991), p. 601).

⁸⁹ Lettera del 23 Gennaio 1793, contenuta in *Diaries of Anna Margareta Larpent*, vol. I, Huntington Library, citato in David Worrall, *Theatrical Revolution*, cit., pp. 112-3.

Il problema, sostiene Worrall, è che queste traumatiche impressioni personali non rimangono nell'ambito della vita privata di Larpent o di sua moglie, ma sono trasferite senza alcuna vigilanza su scelte ufficiali che riguardano la gestione di tutta la produzione del teatro legittimo di quegli anni.

Le preoccupanti caratteristiche dell'amministrazione Larpent rendono ancora più evidenti i pericoli dell'accentramento del potere deciso con il Licensing Act e che Lord Chesterfield, nel suo discorso, sembrava aver intuito. Nelle sue parole si possono ravvisare inoltre altri spunti interessanti, per esempio laddove arriva a paventare la possibilità che la naturale evoluzione della legge sia quella di estendere la censura dal palcoscenico alla stampa. Nel testo pubblicato, infatti, che è il destino abituale di uno *spoken drama* dopo il passaggio a teatro, si potrebbero in teoria ripristinare gli elementi pericolosi eliminati dal censore.

It is an arrow that does but glance upon the stage, the mortal wound seems designed against the liberty of the press. By this Bill you prevent a play's being acted, but you do not prevent its being printed; therefore, if a licence should be refused for its being acted, we may depend on it, the play will be printed.⁹⁰

In queste parole si prefigura che, dal momento dell'entrata in vigore dell'atto, l'incongruenza tra versioni per la scena e quelle per la lettura dei testi drammatici, questione nient'affatto nuova nell'ambito della scrittura drammatica, si caricherà di significati politici nuovi e fino ad allora sconosciuti. Diventerà prassi, infatti, che al momento della pubblicazione lo stesso drammaturgo si riappropri della libertà creativa di cui viene privato dal censore al momento del controllo e reinserisca parti del testo eliminate o corrette da questo.

Dougald MacMillan, che ha ordinato e catalogato l'insieme dei manoscritti contenuti nell'ufficio di John Larpent, conferma che il confronto puntuale tra questi e le rispettive edizioni pubblicate mette in luce differenze di varia natura, che per la prima volta possono essere apprezzabili nel dettaglio e valutabili caso per caso.⁹¹ I manoscritti che arrivano al censore, anonimi e accompagnati solo dalla firma dei

⁹⁰ William Cobbett, *Parliamentary History of England*, Vol. X, cit., col. 334.

⁹¹ Cfr. Dougald MacMillan (processed by), *Catalogue of John Larpent's Plays*, San Marino, CA: Huntington Library, 2000 [1939], p. 3 (e-book consultabile al sito <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf1h4n985c/>, 10/02/2013).

manager teatrali, sono quelli utilizzati per la messa in scena e portano infatti i segni delle correzioni e delle cancellature di Larpent.⁹² I testi per la pubblicazione sono invece basati su copie fornite dall'autore; pertanto le parti giudicate inappropriate per il palcoscenico possono essere nuovamente introdotte nella loro completezza, cosa che accade con una certa costanza.⁹³ Richard Bevis, uno dei primi a riprendere le considerazioni di MacMillan, ha tuttavia chiarito come i confronti non rivelino solo una mera operazione di ripristino del testo originario, ma mettano in luce considerazioni riguardo alla diversa fruizione dei testi. Solitamente, infatti, le seconde versioni, destinate alla lettura, sono più brevi e risultano alleggerite di tutti gli aspetti prettamente scenici, come per esempio le indicazioni di scena, e degli scambi tra attori che fanno leva su linguaggi non verbali:

Stage business, for instance, was often cut from mainpieces, likewise anything "low". (...) Ridicule, a classic function of stage comedy, seems to have been judged less suitable for the closet.⁹⁴

È quindi importante capire che i testi, nella forma assunta al momento della pubblicazione, portano traccia delle fasi precedenti e anche delle fasi successive al passaggio per l'ufficio di Larpent. In questo senso, l'esempio di *The Whim*, ci mostrerà come il testo pubblicato non solo contenga i passi precedentemente censurati, ma si arricchisca di nuovi e più diretti commenti dello stesso tenore, forse anche in conseguenza dell'irrigidimento delle posizioni dell'autrice a causa della pesante censura ricevuta⁹⁵.

Nei casi in cui con il manoscritto Larpent e la prima pubblicazione si possano confrontare anche una seconda edizione a cura dell'autore, come per *A Day in Turkey* di Hannah Cowley, e, perfino, il manoscritto originario della prima stesura, come fortunatamente accade per *Such Things Are*, la possibilità di ricostruire le fasi progressive della ideazione del testo risulterà maggiormente arricchita. Jane Moody ha infatti correttamente sostenuto, in un contributo del 2010, come per comprendere davvero il sistema della censura nei decenni conclusivi del Settecento

⁹² A proposito delle conseguenze che le correzioni apportate dal censore avranno sullo sviluppo del genere satirico confronta "La commedia", infra p. 78.

⁹³ Talvolta i brani reinseriti sono contrassegnati tra virgolette, quasi a voler rendere consapevole il lettore del passaggio teatrale o a voler sottolineare l'intervento del censore.

⁹⁴ Richard Bevis, *Laughing Tradition. Stage Comedy in Garrick's Day*, Athens: University of Georgia Press, 1980, p. 36.

⁹⁵ Cfr. infra, "La censura del capriccio", p. 173.

non ci si possa limitare a indagare l'intervento attivo dell'Examiner of Plays, ma si debba guardare anche all'intervento di molti altri attori sociali, come per esempio i direttori dei teatri,⁹⁶ gli spettatori (che a volte impongono i propri gusti) e i critici.

Variant texts offer one important form of evidence for the presence and power of voluntary censors and confirm the difficulty of sustaining firm distinctions between 'censorship' (in its narrow sense, as carried out by the state), 'revision' (whether by the author or, for example, by actor-manager) and 'expurgation' (the voluntary removal by an author or editor of 'objectionable' material).⁹⁷

2.3 Il teatro e la Rivoluzione francese

Lo straordinario impatto della Rivoluzione Francese sulla cultura britannica è stato oggetto di moltissimi studi negli anni passati.⁹⁸

Il teatro, più di ogni altro genere letterario, si è trovato al centro della ricezione culturale della Rivoluzione francese in Gran Bretagna, dato che la sua natura mimetica lo rendeva particolarmente adatto a riproporre con vividezza le forti emozioni dei primi sommovimenti parigini. I drammi e, più in generale, le occasioni sociali delle rappresentazioni teatrali sono stati all'inizio un importante tramite di partecipazione per la cittadinanza di Londra e delle province del regno britannico, ma ben presto le rappresentazioni sono state limitate dalle politiche restrittive anti-giacobine, per mezzo della censura.

Le prime risposte della cultura britannica all'evento rivoluzionario arrivano già nell'agosto del 1789, quando vengono messi in scena nelle arene illegittime diversi spettacoli sulla presa della Bastiglia, dai grandi effetti scenografici: il 5

⁹⁶ Cfr. "Commedia", infra p. 78. Il manoscritto Larpent di *The Whim* riporta una serie di sottolineature diverse da quelle del censore e probabilmente attribuibili al manager (cfr. infra, "La censura del capriccio", p. 173)

⁹⁷ Jane Moody, "Inchbald, Holcroft and the Censorship of Jacobin Theatre" in Lilla Maria Crisafulli; Keir Elam (eds.), *Women's Romantic Theatre and Drama*, London: Ashgate, 2010, p. 198.

⁹⁸ Si veda il contributo di Pamela Clemit (ed.), *The Cambridge Companion to the British Literature of the French Revolution*, Cambridge: CUP, 2011, per una panoramica aggiornata sugli aspetti più rilevanti della questione, quali la cultura dei *Radicals* in Gran Bretagna, l'opera di William Godwin, Thomas Paine e Mary Wollstonecraft, il dibattito interno al partito dei Whig, e in particolare tra Burke e Fox, la reazione dei grandi poeti come P. B. Shelley, S. T. Coleridge e W. Wordsworth, l'impegno delle donne letterate. Tra i contributi più importanti si veda Edward Palmer Thompson, *The Making of the English Working Class*, Harmondsworth: Penguin, 1963; Marilyn Butler, *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background 1760-1830*, Oxford: OUP, 1981 e *Burke, Paine and Godwin and the Revolution Controversy*, Cambridge: CUP, 1984; H.T. Dickinson (ed.), *Britain and the French Revolution, 1789-1815*, Basingstoke: Macmillan, 1989.

agosto al Royal Circus di John Hughes viene prodotto *The Triumph of Liberty; or, the Destruction of the Bastille* di John Dent, il 17, all'anfiteatro di Astley, *Paris Up roar; or, the Destruction of the Bastille* e il 31, al Sadler's Well, *Gallic Freedom; or, Vive la Liberté*.

Jane Moody in *Illegitimate Theatre in London 1770-1840* e Gillian Russell in *The Theatres of War* hanno analizzato a fondo le caratteristiche di queste prime rappresentazioni illegittime, sottolineando le conseguenze ideologiche di questo tipo di spettacolarizzazione degli eventi sulla successiva percezione della Rivoluzione francese da parte dell'opinione pubblica d'oltre Manica.⁹⁹ È di certo vero che il primato dei teatri minori su quelli legittimi è legato in primo luogo a un fattore stagionale, essendo il Covent Garden e il Drury Lane chiusi durante il periodo estivo. Tuttavia, come non enfatizzare che solo grazie agli spazi e alle scenografie degli anfiteatri e dei circhi si imponga d'ora in poi l'immagine del popolo rivoluzionario come massa energica e distruttiva, la cui minaccia per l'ordine costituito della società britannica sarà tante volte richiamata nell'immaginario successivo?

In so far as these actors were representing 'the people', there were potential analogies to be made between the actions of the amphitheatrical crowd and the dynamics of mob behaviour on the streets, as familiar to the theatre-goers of Georgian London as they were to the people of Paris.¹⁰⁰

Russell si sofferma molto sul contrasto che si viene a creare tra la folla disordinata della Bastiglia e la tradizionale rappresentazione patriottica della Britannia, spesso simbolizzata dalla presenza del *pageant* (sfilata celebrativa di derivazione medievale). Così non è un caso, per Russell, che a corredare *Gallic Freedom* nella stessa serata venga presentato *Britannia's Relief*, uno spettacolo in cui si mette in scena un corteo celebrativo verso St Paul in onore della ritrovata salute di Giorgio III: la giustapposizione crea un preciso effetto di contrappunto tra gli assetti politici delle due Nazioni, facendo risaltare maggiormente la straordinarietà dell'evento rivoluzionario francese.

⁹⁹ Jane Moody, *Illegitimate Theatre in London 1770-1840*, Cambridge: CUP, 2000, pp. 25-8, e Gillian Russell, *The Theatres of War. Performance, Politics and Society, 1793-1815*, cit., p. 67 e sgg.

¹⁰⁰ Gillian Russell, *The Theatres of War*, cit., p. 69.

I due teatri di prosa arrivano a tematizzare la *Révolution* con un certo ritardo, soltanto in autunno; è subito chiaro che, per dimensione e tradizione, non sono, rispetto ai teatri illegittimi sopra citati, altrettanto adatti a trasporre gli avvenimenti del luglio parigino. Non sorprenda dunque che nello studio di Russell, che, come il titolo denuncia, è soprattutto interessato ad analizzare il rapporto tra gli scontri bellici e il teatro, sia riservato uno spazio di gran lunga minore alle composizioni destinate al Drury Lane e al Covent Garden. Tacere della presa della Bastiglia sarebbe già un modo di rapportarsi con essa, secondo la studiosa, poiché riaffermare la persistenza dei generi drammatici tradizionali e dei drammi di repertorio significa riaffermare parte dei valori minacciati dalla furia rivoluzionaria.¹⁰¹ In questa lettura, tuttavia, si trascura di considerare come prioritario il ruolo della censura, soprattutto negli anni successivi al 1789, e il modo in cui questa ha influenzato attivamente le produzioni teatrali legittime. È innegabile che le possibilità espressive dei teatri legittimi sono fin da subito penalizzate della stretta morsa censoria, che consiste in un controllo di tipo testuale ed è quindi rivolto esclusivamente agli spettacoli dei teatri legittimi. Come ci ricorda Conolly in *The Censorship of English Drama*, i manager dei due teatri, ansiosi di partecipare allo sfruttamento mediatico della Rivoluzione, favoriscono strategie di distanziamento, come lo spostamento di ambientazione o di epoca, incorrendo nondimeno in diversi problemi. Nell'ottobre del 1789, l'opera di John St. John *The Island of St. Marguerite* è pronta per andare in scena al Drury Lane, ma la produzione viene ostacolata dal censore e il testo sottoposto a numerosi tagli prima di avere il permesso a essere rappresentato il 13 novembre. Il confronto tra il primo manoscritto consegnato al censore (LA 845) e il secondo, rivisto dall'autore (LA 848), mostra come i riferimenti diretti alla presa della Bastiglia e all'esecuzione capitale vengano soppressi e la potenza offensiva della folla in rivolta contro il tiranno dell'isola sia moderata.¹⁰²

Le rappresentazioni al Covent Garden non avranno maggior fortuna: quando il drammaturgo Frederick Reynolds si vede negare la licenza di rappresentazione per il suo dramma *The Bastille* dall'ufficio del Lord Chamberlain, il direttore Harris gli

¹⁰¹ Ibid. p. 53.

¹⁰⁰ I due manoscritti conservati nella collezione Larpent mostrano chiaramente che le revisioni hanno lo scopo di mitigare la portata politica dell'opera. Il ruolo della folla viene per esempio notevolmente ridotto: nella prima versione era infatti presente una canzone cantata dalla folla e inneggiante i diritti civili: "Generous Hearts assert your freedom/Vindicate the Rights of Men/To Fame and Glory's Temple lead'em/Never to return again." Nella seconda stesura i toni dei versi saranno più moderati, ma soprattutto saranno cantati da un solo ufficiale: "SONG. By an Officer.- Neighbours, friends, with bosom glowing,/ Ever panting to be free,/Generous hearts, with zeal o'erflowing,/ Crown this day with liberty." (Cfr. Leonard W. Conolly, *Censorship of English Drama*, cit., p. 89-90).

consiglia di spostare l'azione nel passato e di far confluire il materiale nell'opera *The Crusade*, che sarà poi rappresentata il 6 maggio dell'anno successivo. È sintomo del progressivo giro di vite del censore, tuttavia, che anche questo testo, sulla guerra tra Cristiani e Saraceni, subisca l'azione del censore, il quale elimina una battuta di satira politica e sociale:

What in England, – oh there I prophecy wonders, nay, almost impossibilities- In 1790 the Lawyers will become honourable – the Bench of Bishops charitable – the men of fashion sensible, the Physician useful, and the two Houses of Parliament witty and entertaining.¹⁰³

Harris tenta di nuovo, nel novembre del 1789, di approfittare della curiosità del pubblico intorno alla Rivoluzione, proponendo una riscrittura della pantomima di Charles Dibdin *The Touchstone; or Harlequin Traveller*¹⁰⁴ in cui sono stati inseriti riferimenti alla Bastiglia. Anche questa volta, però, il primo manoscritto viene bollato come “forbidden”: la versione che arriverà sul palcoscenico il 30 novembre dovrà sostituire la sfilata dei Tre Stati con una processione di nobili, clero e popolo ambientata a Roma e andrà incontro a un fallimento di pubblico.¹⁰⁵ Il controllo di Larpent, che da ora in poi diventerà sempre più stringente, non si limita però ai teatri metropolitani. È interessante che Conolly citi anche il caso della tragedia *Earl Goodwin* di Ann Yearsley, che debutta a Bath il 3 novembre 1789, ma solo dopo aver eliminato dall'epilogo una citazione diretta ai motti giacobini.¹⁰⁶

Negli anni successivi a quello della presa della Bastiglia, con la dichiarazione di guerra all'Austria da parte della Francia giacobina, comincia una vera e propria polarizzazione dell'opinione pubblica, spaccata tra radicali e lealisti, che organizzano le loro proposte culturali in un clima di crescente tensione sociale, ulteriormente esasperato dal governo autoritario del Primo Ministro William Pitt. L'evoluzione degli spettacoli teatrali in relazione all'instaurazione del nuovo regime in Francia e alla conseguente risposta della cittadinanza e delle istituzioni britanniche è molto ben ricostruita nel più recente *The French Revolution and the*

¹⁰³ Citato in Ibid., p. 197, n. 10.

¹⁰⁴ Originariamente rappresentata il 4 gennaio 1779 al Covent Garden.

¹⁰⁵ Cfr. ibid., p. 91.

¹⁰⁶ “Lo! The poor Frenchman, long our nation’s jest,/ Feels a new passion throbbing in his breast;/ From slavish, tyrant, priestly fetters free,/ for VIVE LE ROI, cries VIVE LA LIBERTE!/ And, daring now to ACT, as well as FEEL,/ crushes the convent and dread the Bastile!” (citato in ibid., p.92).

London Stage, 1789-1805,¹⁰⁷ in cui George Taylor si propone di dar conto, attraverso la prospettiva teatrale, della “major cultural crisis”¹⁰⁸ che percorre la società. Taylor sceglie di tematizzare la ricezione nel teatro inglese delle singole fasi del processo rivoluzionario, dalla presa della Bastiglia fino all’instaurarsi dell’Impero napoleonico, concentrandosi ogni volta sui generi drammatici più diffusi in ciascuna di queste fasi. Tale approccio permette di avere una visuale più articolata e sul lungo periodo dell’evoluzione del rapporto tra teatro e Rivoluzione.

La rilevanza di tale legame è particolarmente evidente anche nell’acceso dibattito politico innescato dalle *Reflections on the Revolution in France* di Edmund Burke, che coinvolge intellettuali di spicco tra cui Thomas Paine, William Godwin, Mary Wollstonecraft, Joseph Priestley e James Mackintosh, i cui lavori saranno riferimenti costanti in tanto teatro del periodo.¹⁰⁹ È soprattutto Thomas Paine a rimproverare l’esagerazione del tono drammatico delle suggestive argomentazioni di Burke, oltre che ribattere sui suoi principi politici.¹¹⁰ Paradossalmente, però, le metafore teatrali che Paine rintraccia nelle *Reflections* saranno da lui puntualmente riprese e perfettamente rovesciate in *Rights of Man*. Laddove, per esempio, Burke dipinge la Rivoluzione come una “monstruous tragi-comic scene”¹¹¹ e l’Assemblea Nazionale di fronte al popolo francese come “comedians of a fair before a riotous audience”¹¹², Paine paragona la monarchia a “something kept behind a curtain, about which there is a great deal of bustle and fuss (...) but when, by accident, the curtain happens to be open, and the company see what it is, they burst into laughter”.¹¹³

¹⁰⁷ George Taylor, *The French Revolution and the London Stage, 1789-1805*, cit.

¹⁰⁸ Ibid. p. 1.

¹⁰⁹ Rispettivamente sono gli autori di *Rights of Man* (1791-2), *Enquiry on Political Justice* (1793), *A Vindication of the Rights of Women* (1791), *Letters to the Right Honourable Edmund Burke: Occasioned by His Reflections on the Revolution in France* (1791) e *Vindiciae Gallicae* (1792). Sarà soprattutto l’impegno politico di Mary Wollstonecraft a essere un riferimento importantissimo per le scrittrici di teatro, anche quando queste si trovano a negare apertamente il proprio interesse per la sfera politica. Ne è un esempio l’ambiguo atteggiamento di Hannah Cowley (cfr. infra “La Russia in Turchia”, p. 137).

¹¹⁰ “Mr. Burke should recollect that he is writing History not Plays” (Thomas Paine, *Rights of Man, Being an Answer to Mr. Burke Attack on the French Revolution*, London: J.S. Jordan, 1791, p.21). Tra i numerosi studi sul linguaggio di questi trattati si vedano Jane Hodson, *Language and Revolution in Burke, Wollstonecraft, Paine and Godwin*, Aldershot: Ashgate, 2007.

¹¹¹ “All circumstances taken together, the French Revolution is the most astonishing that has hitherto happened in the world.(...) In viewing this *monstruous tragi-comic scene*, the most opposite passions necessarily succeed, and sometimes mix with each other in the mind; alternate contempt and indignation; alternate laughter and tears; alternate scorn and horror.” (corsivo mio), Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France and on the Proceedings in Certain Societies in London, relative to that Event, in a Letter intended to have been sent to Gentleman in Paris*, London: J. Dodsley, 1790, p. 11.

¹¹² Ibid., p. 102.

¹¹³ Thomas Paine, *Rights of Man, Part the Second, Combining Principle and Practice*, London: Printed for J.S. Jordan, 1792, p. 36.

Jeffrey N. Cox, al quale si devono alcune delle prime e più importanti trattazioni sul dramma romantico e la Rivoluzione Francese,¹¹⁴ ha dedicato un interesse particolare alla reazione anti-giacobina e ha illustrato brillantemente le caratteristiche ideologiche e strutturali di un folto gruppo di drammi, tragedie e melodrammi, che vengono composti negli anni Novanta.¹¹⁵ La forza del suo discorso sta nel fatto che Cox rintraccia un collegamento tra messaggio ideologico e scelta del genere drammatico, sottolineando come i generi tradizionali venissero percepiti come meno adatti a rappresentare la Rivoluzione in quanto espressione dell'ideologia conservatrice. Si deve tuttavia sottolineare come, già a partire dalla citata metafora tracciata da Burke, questa teoria dei generi si affermi quale *leit-motiv* già della prima ricezione culturale inglese. I drammi antirivoluzionari, dunque, vanno interpretati in risposta all'immaginario giacobino che si era consolidato principalmente per mezzo di due forme drammatiche, cioè le prime sensazionali ricostruzioni storiche e il dramma gotico, che era stato definito da Coleridge nella *Biographia Literaria* il "modern jacobinical drama".¹¹⁶

Nel primo caso, la risposta anti-giacobina si propone di contrastare l'effetto principale degli spettacoli, che, come è stato notato, è il rilievo dato alle scene di sollevazione di massa; propone così i modelli tradizionali della tragedia neoclassica e shakespeariana, che esaltano l'esperienza eroica individuale e che sono prodotto di un mondo prettamente aristocratico.¹¹⁷ Nel secondo caso, invece, si attribuisce all'ideale giacobino un effetto di sovvertimento delle norme sessuali, che si traduce nella rappresentazione tirannica della figura patriarcale propria del mondo gotico, a cui è sottesa una continua ricerca di liberazione delle pulsioni socialmente represses. A questo immaginario si contrappone quello rassicurante del melodramma

¹¹⁴ Jeffrey N. Cox, "Romantic Drama and the French Revolution", in *Revolution and English Romanticism. Politics and Rhetoric*, Keith Hanley; Raman Selden (eds.), New York: St. Martin's Press, 1990, pp. 241-260.

¹¹⁵ Si veda per esempio *Democratic Rage; or, Luis the Unfortunate* (1793) di William Preston, *Maid of Normandy; or, The Death of the Queen of France* (1794) di John Eyre, *Count de Villeroi; or, The Fate of Patriotism* (1794) di John Haggitt, *Philistines; or, The Scotch Tocsin Sounders* (1793) e in ultimo *Pizarro* (1799) di Richard Brinsley Sheridan. (Jeffrey N. Cox, "Ideology and Genre in the British Antirevolutionary Drama of the 1790s", cit., pp. 579-610).

¹¹⁶ Cfr. Samuel T. Coleridge, *Biographia Literaria*, Vol. II, in *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, James Engell; W. Jackson Bate (eds.), Princeton: Princeton University Press, 1983, p. 221. Sul rapporto tra dramma gotico e ideologia giacobina si veda Ronald Paulson, "Gothic Fiction and the French Revolution", *ELH* 48 (1981), pp. 536-537 e Jeffrey N. Cox, *Seven Gothic Dramas, 1789-1825*, Athens: Ohio University Press, 1992.

¹¹⁷ Cfr. Jeffrey N. Cox "Ideology and Genre in the British Antirevolutionary Drama of the 1790s", cit., p. 598.

domestico, in cui la famiglia mantiene il proprio assetto tradizionale e il controllo patriarcale non è messo in discussione.¹¹⁸

L'indagine di Cox, tuttavia, si conclude con un sorprendente dato di fatto: quasi nessuna delle opere da lui discusse riesce effettivamente a raggiungere il palcoscenico. La rigidità dei veti o, più frequentemente, dei tagli imposti dall'ufficio del Lord Examiner of Plays negli corso degli anni Novanta, è sottolineata anche da Conolly e da Taylor, che ricordano altri casi clamorosi di ingiusto accanimento, come l'opera di Richard Cumberland *Richard the Second*. Lungi dal promuovere un'ideologia sociale di tipo giacobino, l'opera di Cumberland presenta comunque l'omicidio di un esattore delle tasse e sarà quindi bollata come "Extremely unfit for representation at a time when ye Country is full of Alarm".¹¹⁹ Ciò che risulta dunque sia dallo studio di Cox sia da quelli di Conolly e Taylor è l'estrema 'prudenza' con cui Larpent mette a tacere qualunque riferimento esplicito alla Rivoluzione, con la conseguenza di bandire di fatto la storia dai teatri, sulla base della paura dell'impatto emotivo che la messa in scena dell'evento rivoluzionario può avere sugli spettatori.

The government's fear, (...) is that the people (...) will respond to the text of his speech and not to the reactionary context of the play; and even more frightening is the prospect that the people, watching a staging of the successful actions of the Paris crowds, even when the drama insists that those crowds are a lawless, godless, barely human mob, will listen not to the playwright's parable but to that of the people of Paris and go forth and do likewise.¹²⁰

Naturalmente, alla base di questo timore risiede l'idea che il teatro spinga lo spettatore all'eccitazione e all'emulazione, in modo molto più efficace di quanto non faccia la letteratura a stampa con il lettore, idea che si può far risalire al Platone della *Repubblica* e dello *Ione* e che diventa arma utile a giustificare la scelta di contenere e controllare in modo particolare i contenuti veicolati sul palcoscenico. In epoca moderna, John Dennis, con il suo trattato *The Usefulness of Stage, to the Happiness of Mankind* (1698), muove il tentativo di esaltare la virtù del teatro di

¹¹⁸ Ne sono un esempio *Count de Villeroi; or, the Fate of Patriotism* di John Haggitt e *The Maid of Normandy* di John Eyre.

¹¹⁹ Sono parole tratte dal giudizio posto da Larpent sul frontespizio del manoscritto (LA 963) inviatogli nel 1792, citate in George Taylor, *The French Revolution and the London Stage, 1789-1805*, cit., p. 73.

¹²⁰ Jeffrey N. Cox, "Ideology and Genre in the British Antirevolutionary Drama of the 1790s", cit., p. 604.

stimolare la passione in coniugazione con la ragione, condizione che garantisce all'uomo il raggiungimento della felicità e che raramente si verifica nella realtà.¹²¹ Su tale posizione, prevale tuttavia negli anni quella contraria di Jeremy Collier, che nel suo *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (1698) aveva condannato la rappresentazione dei vizi nelle commedie a lui coeve, proprio temendo il contagio degli spettatori.¹²² A questa idea si ispira infatti anche Charles Lamb qualche anno più tardi nel suo famoso saggio sulle tragedie di Shakespeare, in cui privilegia la lettura in favore della messa in scena: si tratta in fondo di un'altra coniugazione dello stesso pregiudizio contro la *performance* teatrale che rapisce i sensi e confonde la mente.¹²³

Spiace che in un panorama così ben delineato come quello dello studio di Cox, si trascuri di menzionare il ruolo della commedia, che invece George Taylor e, più recentemente, Gillian Russell, nel suo intervento sul *Companion*,¹²⁴ non mancano di considerare. Anche se fortemente limitata dal controllo del censore, è forse proprio nella sua capacità di costruire commenti politici indiretti e obliqui che si deve riconoscere la specificità di questo genere nel dibattito intorno alla Rivoluzione. Già dall'introduzione al volume si intuisce che Taylor attribuisca alla commedia l'inclinazione a rappresentare in modo molto sottile, ma altrettanto efficace, i cambiamenti della società britannica in questi anni. In queste pagine infatti è riportato un commento anonimo pubblicato sul *Literary Journal* nel quale si stabilisce un confronto tra una commedia di George Colman the Younger, *John Bull* del 1803, e una di suo padre George Colman the Older, *The Jealous Wife*, risalente a quaranta anni prima.¹²⁵ Ne risulta in primo luogo che l'epoca della Rivoluzione ha portato evidenti cambiamenti ideologici nella rappresentazione delle classi sociali più basse, che hanno guadagnato più spazio nella trama e si fanno persino depositarie dei valori morali dell'opera. In secondo luogo, si riscontrano modifiche

¹²¹ Cfr. John Dennis, *The Usefulness of the Stage, to the Happiness of Mankind, to Government, and to Religion, Occasioned by a late Book, written by Jeremy Collier, M. A.*, London: Printed for Rich. Parker, 1698. Per

¹²² Cfr. Jeremy Collier, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage: Together with The Sense of Antiquity upon this Argument*, second edition, London: S. Keble, R. Save and H. Hindmarsh, 1698. In merito alla questione del teatro come malattia, cfr. Donatella Pallotti; Paola Pugliatti (eds.), *La Guerra dei teatri, Le controversie sul teatro dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa: Edizioni ETS, 2008 e in particolare il saggio di Sara Soncini ivi contenuto "Il morbo teatrale nella letteratura polemica della Collier Controversy. Diagnosi, prognosi, terapia, profilassi", pp. 339-58.

¹²³ Charles Lamb, "On the Tragedies of Shakespeare, Considered with reference to their Fitness for the Stage representation", cit..

¹²⁴ Gillian Russell, "Revolutionary Drama", in Pamela Clemit (ed.), *The Cambridge Companion to British Literature of the French Revolution*, cit..

¹²⁵ Cfr. George Taylor, *The French Revolution and the London Stage, 1789-1805*, cit., p. 12

che per Taylor, così come per questa ricerca, sono di interesse ancora maggiore, perché legate alla cultura materiale del teatro: il verificarsi di un'apertura verso la commistione dei generi ("monstrous farrago of absurdity and immorality, the German drama")¹²⁶ e la sempre crescente importanza attribuita al successo economico dello spettacolo che spingerà gli autori a rincorrere il gusto del pubblico.¹²⁷ Per quanto riguarda la coniugazione di questo genere in relazione ai temi della Rivoluzione, è molto interessante che Taylor individui la commedia, e più specificamente la *social comedy*, come un genere vocato alla costruzione di critica sociale, pur senza l'adozione di un inquietante tono da propaganda sovversiva. In tal senso, autori di interessanti commedie di critica sociale, pur non essendo esponenti del movimento radicale, sono Thomas Morton, Frederick Reynolds, Richard Cumberland e soprattutto George Colman the Younger con *The Heir at Law* (1797), la cui presentazione di un'aristocrazia *parvenue*, per via di un'eredità inaspettata, offre numerosi spunti di riflessione sull'evoluzione della mobilità sociale in Gran Bretagna.

Elizabeth Inchbald e Thomas Holcroft sono invece esempi di autori che a causa del loro aperto impegno politico e dei ben noti contatti con gli ambienti filogiacobini londinesi, subiscono critiche veementi quando addirittura non azioni repressive, tanto che a metà degli anni Novanta si allontanano entrambi dalle scene per dedicarsi alla scrittura di prosa o saggistica.¹²⁸

La carriera drammatica di Holcroft aveva raggiunto buoni risultati con le commedie *The School for Arrogance* (1791) e, soprattutto, *The Road to Ruin* (1792). Dopo questa data il drammaturgo si impegna però attivamente in politica, diventando membro della London Corresponding Society e partecipando a numerose commissioni per il coordinamento di vari gruppi per la riforma della Costituzione. Nel 1794 Holcroft viene arrestato e accusato di alto tradimento, insieme ad altri undici membri di diverse società politiche di stampo radicale, nel processo famoso come "Treason Trial", a cui si arriva in seguito alla sospensione dell'*Habeas Corpus* e alla pregiudiziale indagine voluta dal governo Pitt intorno alle attività della LCS.¹²⁹ Anche se il processo si conclude con una lunga serie di

¹²⁶ Citato in *ibidem*.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 98.

¹²⁹ Cfr. "First Report of the Committee of Secrecy of the House of Commons respecting seditious practices, 16 May 1794", in William Cobbett, *Cobbett's Parliamentary History*, Vol. XXXI, London: T. C. Hansard, 1818, coll. 475-497.

assoluzioni e le accuse nei confronti di Holcroft decadono ancor prima dell'inizio del procedimento, il ritorno alle scene con *The Deserted Daughter* (1795) non avrà il risultato sperato. L'arresto segnerà per sempre la sua immagine pubblica e la fama di "acquitted felon"¹³⁰ lo spingerà prima all'anonimato e poi al ritiro definitivo dalle scene.¹³¹

Elizabeth Inchbald sembra essere particolarmente cosciente del peso dell'immagine pubblica dell'autore in una carriera drammatica, quando denuncia la mancanza di libertà di un drammaturgo rispetto a un romanziere:

The Novelist is a free agent- He lives in a land of liberty, whilst the Dramatic Writer exists but under a despotic government — Passing over the subjection in which an author of plays is held by the Lord Chamberlain's office, and the degree of dependence which he has on his actors — he is the very slave of the audience.¹³²

Nonostante questa consapevolezza l'abbia portata a differenziare di molto l'approccio alla scrittura nei diversi generi in cui si è distinta, neanche la sua carriera è rimasta priva di incidenti spiacevoli. Ne sono un esempio le critiche di stampo politico delle recensioni del *Morning Chronicle* e del *True Briton* e le sommosse in teatro seguite a *Every One Has His Fault*, commedia apparentemente molto meno politica di altre precedenti, come per esempio *Such Things Are*, i cui commenti sulla politica imperiale e sulla riforma delle carceri in Gran Bretagna sono molto più espliciti, come vedremo nell'analisi del testo. È però il periodo della rappresentazione a far riflettere necessariamente sulla diversa fortuna delle opere: *Such Things Are* viene messa in scena nel 1787, mentre *Every One Has His aFault* debutta nel gennaio del 1793, in corrispondenza con l'esecuzione capitale di Luigi XVI a Parigi. Pur essendo incentrata in particolar modo sulla questione matrimoniale e sulla libertà della protagonista di fare scelte autonome in questo ambito, basta il frequente riferimento alla scarsità di provviste in città (la frase

¹³⁰ Cfr. Thomas Holcroft, *Memoirs of the Late Thomas Holcroft, Written by Himself and Continued to the Time of his Death from his Diary, Notes and other Papers*, William Hazlitt (ed.), London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1852, p.168.

¹³¹ Sulla carriera e l'impegno politico di Thomas Holcroft si veda David Karr, "Thoughts that Flash like Lightning: Thomas Holcroft, Radical Theater, and the Production of Meaning in 1790s London", in *Journal of British Studies*, 40 (July 2001), pp. 324-356.

¹³² Elizabeth Inchbald, "To the Artist", in *The Artist: A Collection of Essays Relative to Painting, Poetry, Sculpture, Architecture, Drama, Discoveries of Science, and Various Other Subjects*, XIV, 1807, p. 16.

“Provisions are so scarce” ritorna ben quattro volte nel testo)¹³³ a far risaltare l’orientamento politico dell’autrice:

Certainly any compassionate allusion to the distresses of the poor, at a time when an impending war threatens to aggravate them all, may be very good *treason by construction*.¹³⁴

È la critica apparsa sul *True Briton*, tuttavia, a essere ancora più interessante, in quanto ripropone l’accostamento tra idee radicali e commistione dei generi drammatici:

the *Democrat* displays a cloven foot (...) We are at a loss what to term this new species of composition; 'tis neither Comedy, nor Tragi-Comedy, but something anomalous in which the two are jumbled together.¹³⁵

Ma non sono solo gli osservatori di idea conservatrice a interpretare politicamente la commedia: i già citati casi di sollevazione del pubblico, a Brighton e a Portsmouth, dimostrano come anche gli spettatori fossero propensi ad attribuire all’opera un valore politico che era forse più legato all’immagine pubblica dell’autrice.¹³⁶

Tra gli esempi di commedie il cui destino è legato all’impatto della Rivoluzione francese in Inghilterra, questa ricerca si sofferma su due testi particolari: *A Day in Turkey*, di Hannah Cowley e il meno conosciuto *The Whim*, di Eglantine Wallace. In nessuno dei due casi ci troviamo di fronte ad autrici vicine agli ambienti filogiacobini, sebbene il loro atteggiamento pubblico sia stato diametralmente opposto: mentre Cowley ha sempre cercato di restituire l’immagine di una donna disinteressata alla politica, Wallace ha partecipato al dibattito pubblico anche con la pubblicazione di *pamphlet*, memorie e lettere pubbliche, oltre che ostentando la sua presenza nei luoghi topici della politica, come per esempio

¹³³ Vedi Amy Garnai, “Radicalism, Caution, and Censorship in Elizabeth Inchbald’s *Every One Has His Fault*”, in *SEL*, 47/3 (Summer 2007), p. 721, n. 35.

¹³⁴ *Morning Chronicle*, 31 January 1793, citato in Daniel O’Quinn, “Bread: The Eruption and Interruption of Politics in Elizabeth Inchbald’s *Every One Has His Fault*”, in *European Romantic Review*, 18/2 (April 2007), p. 150. La dichiarazione di Guerra della Francia rivoluzionaria nei confronti della Gran Bretagna sarebbe arrivata nel successivo mese di febbraio (Cfr. François Furet; Denis Richet, *La Rivoluzione francese*, Bari: Laterza, 1998, ed. or. *La Révolution française*, Paris: Hachette, 1965).

¹³⁵ *True Briton*, 30 Gennaio 1793.

¹³⁶ Cfr. supra, “Luoghi del teatro e il pubblico”, p. 27.

durante i dibattiti parlamentari.¹³⁷ Entrambi i testi sono ricchi di riferimenti alla vita politica della Nazione, ma se la commedia di Cowley riscuote un ottimo successo di pubblico, quella di Wallace subisce il veto del censore e non raggiungerà mai il palcoscenico. Nonostante l'ambiente poco favorevole, né Inchbald né Holcroft, né tanto meno gli altri autori non giacobini, subiscono l'azione diretta di Larpent, dimostrando così la loro abilità a comporre e a veicolare messaggi di critica senza infrangere le strette imposizioni della censura. Lo stesso non si può dire a proposito della commedia di Lady Wallace *The Whim*, che pur presentando tutte le caratteristiche di una commedia sentimentale solleva il forte dissenso dei contemporanei. Nonostante il tono di queste critiche, e anche quello del commento di John Genest, tendano ad attribuire la dura reazione di Larpent alla irriducibile personalità dell'autrice, una lettura più approfondita evidenzierà come le sue considerazioni sull'aristocrazia inglese fossero particolarmente insopportabili perché miste a riferimenti sferzanti all'autoritarismo e al dispotismo della politica del Primo Ministro William Pitt.

A Day in Turkey, al contrario, pur avendo subito piccoli tagli da parte del censore e attirato alcune critiche nelle recensioni posteriori al debutto, non solleva alcun problema durante le numerose rappresentazioni. L'indagine metterà in luce come i moltissimi richiami agli ideali rivoluzionari e alle scelte di politica estera del governo Pitt siano veicolati attraverso la presenza di personaggi farseschi che destabilizzano l'atmosfera della commedia sentimentale; ancora una volta ciò conferma come la chiave interpretativa delle opere politiche del teatro tardo georgiano sia da cercare nella commistione dei toni drammatici (questa volta il ridicolo e il patetico).

2.4 Teatro e Impero

Negli ultimi decenni una larga parte della critica si è occupata di indagare il rapporto tra letteratura romantica tardo georgiana e politica imperiale, intesa sia come espansione coloniale, sia come affermazione dell'egemonia britannica rispetto ai progetti espansionistici degli altri Stati europei. Obiettivo comune di questi studi, nati dal rinnovato interesse a considerare come primario il rapporto tra storia e

¹³⁷ Cfr. infra, "La censura del capriccio", p. 173.

letteratura, è chiaramente quello di confutare l'idea che la cultura romantica abbia abbracciato e sostenuto in modo monolitico le politiche governative, anche in ragione del fatto che queste stentavano ancora a costituire un progetto imperialistico globale e uniformato, come accadrà invece a partire dalla metà del XIX secolo. A partire da *Orientalism* di Edward Said (1979), che pure non si occupa specificamente di questo periodo, molte delle ricerche sul rapporto tra il Romanticismo britannico e l'Impero hanno preso in considerazione la rappresentazione dell'Oriente, dando particolare rilievo al lungo processo di colonizzazione dell'India e all'impatto con la Turchia ottomana.¹³⁸ Tra gli altri, il volume di Nigel Leask del 1992, *British Romantic Writers and the East*, pur limitandosi all'analisi di pochi autori (Byron, Shelley e De Quincey), resta fondamentale per aver enfatizzato come il rapporto con l'"altro" orientale, lungi dal generare una reazione culturale omogenea, sia stato invece fonte di preoccupazioni legate alla ridefinizione di una nuova identità culturale britannica.¹³⁹ Saranno poi la raccolta di saggi edita da Alan Richardson e Sonia Hofkosh nel 1996, *Romanticism, Race and Imperial Culture* (Bloomington: Indiana UP, 1996) e il volume a cura di Tim Fulford e Peter J. Kitson, *Romanticism and Colonialism* (Cambridge: CUP, 1998) a sottolineare l'importanza di offrire una più ampia panoramica sulle diverse esperienze coloniali (India, Africa, Giamaica), per mostrare appunto la varietà delle questioni di fronte alle quali autori e autrici, tradizionalmente canonici o generalmente trascurati, si trovano a prendere posizione: dalle discussioni sull'abolizionismo alla questione della razza, dal rapporto con l'Oriente al ruolo della scrittura femminile nella ricerca dell'identità nazionale.¹⁴⁰ In un così ampio panorama di studi, a cui anche gli studiosi italiani hanno contribuito,¹⁴¹ stupisce tuttavia che una riflessione specifica sul testo e sulla rappresentazione drammatica

¹³⁸ Cfr. Edward Said, *Orientalism*, London: Penguin, 1979.

¹³⁹ Cfr. Nigel Leask, *British Romantic Writers and the East*, Cambridge, CUP, 1992.

¹⁴⁰ Cfr. Alan Richardson; Sonia Hofkosh, *Romanticism, Race and Imperial Culture*, Bloomington: Indiana UP, 1996 e Tim Fulford; Peter J. Kitson (eds.), *Romanticism and Colonialism*, Cambridge: CUP, 1998.

¹⁴¹ Tra i contributi italiani alla discussione scientifica si vedano Diego Saglia, *I Discorsi dell'Esotico. L'Oriente nel Romanticismo britannico 1780-1830*, Napoli: Liguori, 2002 e, anche se più incentrato sulla questione della schiavitù, Franca Dellarosa, "Slavery on Stage: British Drama and Theatre" in Franca Dellarosa, *The Age of Antislavery, 1760s-1830s*, Bari: Edizioni dal Sud, 2009. Sono inoltre da segnalare due numeri speciali di *La Questione Romantica*, "Esotismo/Orientalismo", 12-13 (Primavera-Autunno 2002) e "Imperialismo/Colonialismo", 18-19 (Primavera-Autunno 2005).

non sia stata sentita come prioritaria, nonostante la centralità del teatro nello scambio culturale e nel dibattito politico metropolitano, di cui abbiamo già detto.¹⁴²

Dato che obiettivo principale di questo studio è proprio una ricostruzione critica del ruolo del teatro nella formazione e nell'espressione dell'opinione pubblica, bisognerà allora inserire le specifiche questioni tematiche che emergeranno dai testi in un processo più complesso di ridefinizione dell'identità nazionale a cui i cittadini britannici sono sottoposti.

Grazie all'indagine di *Such Things Are* questa ricerca cercherà pertanto di dare conto di tale cambiamento di prospettiva, in cui l'Asia, e più precisamente l'area geografica intorno al subcontinente, fanno la loro comparsa nel dibattito politico nazionale, aprendo nuovi interrogativi riguardanti soprattutto le modalità di governo e di sviluppo dell'imperialismo britannico. Sarà però interessante notare come alcuni degli stereotipi orientalisti che in questo periodo si affermano nella tradizione drammatica, come in quella poetica e narrativa, saranno estensibili anche ad altre situazioni politiche. È il caso della commedia *A Day in Turkey*, che ruota intorno alla crisi politica tra Russia e Turchia, breve e sovente trascurato episodio della storia britannica che ha tuttavia portato la nazione sull'orlo di un vasto conflitto europeo. Quando nel 1791 la Russia rende pubblico di non voler rinunciare al dominio della fortezza strategica di Oczakow, il primo Ministro William Pitt il Giovane propone di impiegare parte della flotta per costringere Caterina II a cedere. Le discussioni parlamentari vanno avanti per più di due mesi, ma non ci sono le condizioni minime per raggiungere la maggioranza nella camera dei Comuni e la mozione di Pitt cade.¹⁴³ Come si nota chiaramente nei resoconti degli interventi dei membri della Camera, l'esito della vicenda non può tuttavia essere separato dallo sviluppo parallelo della questione francese, che spinge l'Inghilterra a mantenere una posizione di supremazia tra le potenze europee, né dalle questioni militari che stanno sorgendo in relazione all'espansione in India. È quindi importante mettere in risalto come anche sul palcoscenico le vicende sembrano rivelare punti di contatto dal punto di vista delle strategie rappresentative e soprattutto siano soggette alle stesse dinamiche ricettive in relazione al gruppo di cittadini spettatori.

¹⁴² Si deve fare eccezione per l'antologia di drammi curata da Jeffrey N. Cox, *Slavery, Abolition and Emancipation in the British Romantic Period, vol. 5: The Drama*, London: Pickering and Chatto, 1999, in cui tuttavia vengono alla luce per lo più le tematiche della schiavitù e della razza; i contributi sui drammi e l'Impero sono limitati a studi su casi specifici.

¹⁴³ Per un resoconto preciso del dibattito parlamentare confronta William Cobbett, *Parliamentary History of England from the Earliest Period to the Year 1803*, Vol. XXIX, London: T.C. Hansard, 1817, coll. 31- 95.

Tale prospettiva è messa particolarmente in risalto da Daniel O'Quinn, che in diverse pubblicazioni si è interessato del rapporto tra il teatro e la ricezione metropolitana delle istanze espansionistiche dell'Impero negli ultimi decenni del XVIII secolo, fino¹⁴⁴ alla pubblicazione nel 2008 della monografia *Staging Governance. Theatrical Imperialism in London, 1770-1800*, testo a cui questa ricerca deve molto. O'Quinn ha il grande pregio di articolare le analisi di varie esperienze teatrali e inserirle in un percorso omogeneo di maturazione culturale della coscienza politica londinese e britannica di cui il teatro si fa portavoce. Altro merito del suo studio è quello di concentrare lo sguardo sugli ultimi decenni del secolo XVIII, dei quali raramente si riesce a dare una lettura prospettica in maniera così riuscita, dato il fitto intreccio di eventi storici che si verificano nella politica interna della Gran Bretagna, così come in Europa e nel consolidamento delle colonie orientali.

O'Quinn sottolinea in più momenti la possibilità offerta dal teatro di creare un continuo scambio di idee tra drammaturgo e pubblico in sala, ribadendo il ruolo attivo degli spettatori, che nell'atto della ricezione si fanno interpreti delle proposte dell'autore:

As an audience and a set of players congregated, a range of styles and counterstyles of individual self-representation and social exchange unfolded both in relation to the entertainment on stage and in relation to the entertainment inherent to sociality itself. What this implies is that the audience was engaged in moral and aesthetic judgments about their own constitution and practice sociability¹⁴⁵

¹⁴⁴ Cfr. Daniel O'Quinn, "Through Colonial Spectacles: the Irish Vizier and the Female-Knight in James Cobb's *Ramah Droog*", in Daniel O'Quinn (ed.), *The Containment & Re-deployment of English India*, November 2000, par. 1-19, Romantic Circles Praxis Series, <http://www.rc.umd.edu/praxis/containment/oquinn/oquinn.html>, consultato il 27/01/2013; "The Long Minuet as Danced at Coromandel: Character and the Colonial Translation of Class Anxiety in Mariana Starke's *The Sword of Peace*" in *British Women Playwrights Around 1800*, 1 September 2000, 27 par., http://www.etang.umontreal.ca/bwp1800/essays/oquinn_sword.html, consultato il 27/01/2013; "Whigs Unravelling: Hannah Cowley's *A Day in Turkey* and the Political Efficacy of Charles James Fox", in *European Romantic Review* 14 (Fall 2003), pp. 17-30; "Theatre and Empire", in Jane Moody; Daniel O'Quinn (eds.), *The Cambridge Companion to British Theatre 1730-1830*, cit., pp. 233-46.

¹⁴⁵ Daniel O'Quinn, *Staging Governance*, cit., p. 35.

Questa relazione tra performance e spettatore, che è propria dell'essenza stessa del teatro,¹⁴⁶ si rivela ancora più evidente in un'epoca ricca di crisi politiche come quella presa in considerazione da O'Quinn, in cui il governo dimostra di non essere all'altezza di mantenere la situazione sotto controllo. Basti ricordare, per esempio, come i problemi sorti a proposito della gestione della Compagnia delle Indie portino allo scoperto la lotta politica tra Whig e Tory in Parlamento, in cui il re Giorgio III non si dimostra affatto *super partes*.¹⁴⁷ William Pitt, da primo ministro, dovrà inoltre affrontare l'insorgere di dibattiti e malcontenti riguardanti la Costituzione, rimessi in moto dopo lo scoppio della Rivoluzione francese, mentre le Guerre Rivoluzionarie costringeranno l'Inghilterra a confrontarsi con le strategie di dominio delle altre nazioni europee, frustrando spesso le sue aspirazioni a diventare il moderatore dell'assetto continentale.¹⁴⁸ In questo turbolento clima politico, è interessante che O'Quinn rintracci varie fasi progressive nell'approccio delle opere teatrali alle questioni che di volta in volta sono al centro del dibattito pubblico. Il primo momento è quello che viene definito "una forma di autoetnografia",¹⁴⁹ cioè un processo culturale che coinvolge drammaturgo, attori e spettatori in una continua riflessione politica sulle scelte del governo e sulla forma di controllo che questo decide di imporre in tutto il territorio dell'impero.

Understanding the hybrid interactions of various social forces in the audience of Covent Garden and Drury Lane is a matter of anthropological concern in the late eighteenth century not only because each performance allows for an incremental surveillance of the public by itself but also because the entire

¹⁴⁶ De Marinis la definisce 'theatrical relationship': "Through its actions, by putting to work a range of definite semiotic strategies, the performance seeks to induce in each spectator a range of definite transformations, both intellectual (cognitive) and affective (ideas, beliefs, emotions, fantasies, values, etc.). The performance may even urge in its audience to adopt particular forms of behaviour such as in political theatre" (Marco De Marinis, "The Dramaturgy of the Spectator", cit., p. 101).

¹⁴⁷ Dopo l'iniziale approvazione dell'East India Bill presentato da Charles J. Fox nella House of Commons, il re George III fece pressione sulla camera dei Lord affinché la mozione non passasse. Il governo Whig, diretto da Fox e North, si trova costretto a dimettersi e il re assegna immediatamente l'incarico di Primo Ministro al giovane William Pitt, esponente dei Tory e suo stretto collaboratore. Per approfondimenti su questi delicati passaggi costituzionali e sull'intromissione del re nella politica parlamentare, si vedano H. V. Bowen, "British India 1765-1813: the Metropolitan Context" in Peter James Marshall. (ed.), *The Oxford History of the British Empire. The Eighteenth Century*, Oxford: OUP, 1998, pp. 530-51 e Susan Staves, "The Construction of the Public Interest in the Debated over Fox's India Bill" in Paula Backscheider; Timothy Dykstal (eds.), *The Intersections of the Public and Private Spheres in Early Modern England*, London: Frank Cass, 1996, pp. 175-98.

¹⁴⁸ Cfr. Jeremy Black, *British Foreign Policy in an Age of Revolutions, 1783-1793*, Cambridge: CUP, 1994 e H. V. Bowen, *The Business of Empire: The East India Company and Imperial Britain, 1756-1833*, Cambridge: CUP, 2006.

¹⁴⁹ Daniel O'Quinn, *Staging Governance. Theatrical Imperialism in London, 1770-1800*, cit., p. 13.

assemblage of the theatrical entertainment figure as a form of currency whose value directly impinges on Britons' self-evaluation in the economy of world history.¹⁵⁰

La vittoria di Lord Robert Clive sul sultano del Bengala, Siraj-ud-Daula, nella famosa battaglia di Plassey del 1757 e il conseguente aumento del potere della Compagnia delle Indie Orientali sui territori asiatici segna l'inizio di una nuova fase dell'assetto imperiale britannico. Dopo la dichiarazione d'indipendenza degli Stati Uniti e il trattato di pace di Parigi, che nel 1763 conclude la Guerra dei Sette Anni contro Francia e Spagna e regola la spartizione dei territori nel continente americano, comincia quello che dagli storici viene definito 'Secondo Impero',¹⁵¹ caratterizzato dallo spostamento dell'interesse coloniale verso il continente asiatico e, in seguito, africano. Grande differenza con il periodo precedente la fa inoltre il dominio mercantile e (almeno all'inizio) il controllo politico indiretto dei territori, non amministrati direttamente dalla corona, ma dai direttori della Compagnia delle Indie Orientali. Nata nel diciassettesimo secolo come associazione mercantile, nella seconda metà del Settecento la Compagnia si trova sempre più coinvolta con le proprie truppe in imprese militari che hanno lo scopo di imporre il controllo sui sultanati locali e di affermare progressivamente la propria egemonia politica sul territorio. Il fatto che la Compagnia fosse però sostanzialmente indipendente dal governo centrale e che i propri ufficiali avessero la libertà di esercitare un potere personale e svincolato dalle direttive del governo, fa sorgere un senso di inquietudine nell'opinione pubblica della capitale, che comincia a interrogarsi sull'operato della Compagnia. Nel 1770 William Pitt il Vecchio pronuncia un discorso in parlamento che, riecheggiando le tesi di Edward Gibbon in *The Decline and Fall of The Roman Empire*, alimenta le letture sociopolitiche sull'effetto

¹⁵⁰ Ibid., p.12.

¹⁵¹ Cfr. Vincent Todd Harlow, *The Founding of the Second British Empire, 1763-1793, 2 Vols.*, London: Longmans, Green and Co., 1952-64.

corruttivo dei costumi orientali e apre la strada a un *topos* interpretativo che sarà dominante per tutto il diciannovesimo secolo.¹⁵²

La rappresentazione letteraria dell'Oriente in questi anni rispecchia queste inquietudini politiche ed è ancora tutta focalizzata sulla cultura britannica e su come questa venisse indebolita dall'incontro con le società asiatiche. Le colonie orientali vengono rappresentate prevalentemente come luoghi di decadenza morale, in cui troneggia la figura del *Nabob*,¹⁵³ amministratore britannico corrotto nei comportamenti pubblici e privati. La più famosa trasfigurazione di questo personaggio si deve a Samuel Foote, che nel 1772, proprio a ridosso della interrogazione di Clive, mette in scena la sua opera *The Nabob* al Theatre Royal Haymarket. Nella commedia si fissano tutte le caratteristiche di uno stereotipo letterario da allora in avanti predominante nei discorsi sull'Oriente: il gentleman inglese, di ritorno dalle Indie, ha accumulato un'enorme ricchezza grazie al commercio e ha dimenticato la sobrietà e la moderazione dell'educazione britannica, diventando una minaccia per l'antica aristocrazia terriera della madrepatria.¹⁵⁴

A influenzare principalmente il clima culturale, in questa fase storica, è la campagna politica dei parlamentari Whig guidati da Edmund Burke, che nel 1783 proclama un famoso discorso a sostegno dell'*East India Bill* promosso da Fox e inaugura una campagna d'opinione che durerà più di dieci anni. Dal punto di vista politico l'impegno di Burke non riuscirà ad arrestare la sconfitta politica dei Whig e la nomina di William Pitt a Primo Ministro, ma la necessità di riformare l'amministrazione del Bengala è tanto urgente che l'anno successivo il nuovo governo proclama un suo *East India Bill*. Le parole di Burke avranno inoltre un'eco straordinaria nell'immaginario letterario. Nelle sue parole torna l'idea di un

¹⁵² I diversi atti parlamentari promossi tra gli anni Settanta e Novanta del secolo testimoniano inoltre della volontà di regolamentare le azioni della Compagnia accentrandone la dirigenza. Nel 1772 Robert Clive viene sottoposto a un'interrogazione parlamentare in cui si avanzano sospetti sull'abuso di potere che starebbe portando la colonia alla bancarotta. Le accuse decadono, ma è evidente che si rendono ormai necessarie riforme in merito alla questione indiana: il primo passo sarà il Regulating Act del 1773, con il quale Warren Hastings viene nominato primo Governatore Generale, allo scopo di dare omogeneità alla situazione politica frastagliata dei territori del subcontinente. La sua cattiva amministrazione e il conseguente processo per corruzione intentato contro di lui nel 1787 domineranno però i dibattiti di questi anni e, al contrario delle aspettative, saranno un'arma nelle mani dei detrattori della politica imperialistica del governo. Cfr. Percival Spear, *A History of India, vol. II, From the Sixteenth Century to the Twentieth Century*, London: Penguin, 1990 [c 1965], pp. 88-92.

¹⁵³ Storpiatura di *Nawab*, titolo onorifico garantito dall'Imperatore del Mughal ai sultani locali. Sulla figura del Nabob, si vedano tra gli altri Tillman W. Nechtan, *Nabobs: Empire and Identity in Eighteenth-Century Britain*, Cambridge: CUP, 2010, pp. 82-3 e Percival Spear, *The Nabobs: A Study of the Social Life of the English in Eighteenth-Century India*, Oxford, OUP, 1998.

¹⁵⁴ Per un'analisi esaustiva dell'opera di Foote confronta Daniel O'Quinn, *Staging Governance*, cit., pp. 43-73.

colonialismo rapace e si ribadisce il giudizio che gli esponenti della Compagnia siano membri di una nuova generazione moralmente degradata e sempre più distante dai valori tradizionali:

Young men (boys almost) govern there, without society and without sympathy with the natives. (...) Animate with all the avarice of the age and all the impetuosity of the youth,, they roll in one after another, wave after wave; and there is nothing before the eyes of the natives but an endless, hopeless prospect of new flights of birds of prey and passage, with appetites continually renewing for food that is continually wasting.¹⁵⁵

L'impegno di Burke nel portare l'attenzione pubblica sui problemi indiani e sulla necessità di riformare la gestione della Compagnia avrà il suo apice nel 1787, quando il Parlamento accetta di processare Warren Hastings per corruzione. Anche in questo caso, tuttavia, il successo delle argomentazioni di Burke avrà un valore più culturale che politico, dato che, nonostante la sostituzione di Hastings con Lord Cornwallis, il processo contro il primo si concluderà nel 1795 con un'assoluzione.

È noto come i discorsi di Burke e quindi la celebre arringa di Sheridan, pronunciata a chiusura degli interventi di accusa, siano diventati i principali esempi della reciproca influenza del discorso drammatico sul discorso politico nei numerosi studi recenti che ne hanno evidenziato il patetismo e la retorica.¹⁵⁶ La stessa messa in atto del processo è stata studiata secondo i termini della semiotica teatrale, sottolineando il valore simbolico delle postazioni di accusato, accusatore, giudici e spettatori del processo (che pagano ben cinquanta ghinee per assistere al discorso di Sheridan)¹⁵⁷. Sarà però interessante notare come l'influenza possa essere rintracciata, in direzione contraria, anche nelle produzioni teatrali che in questi anni affrontano ripetutamente le questioni riguardanti il processo Hastings e che, più in generale, creano un'ulteriore occasione di elaborazione critica delle esperienze

¹⁵⁵ Edmund Burke, "Speech on Mr. Fox's India Bill", in *Complete Works of the Right Honourable Edmund Burke*, vol. 2, Boston: Little Brown and Co., 1866, p. 462. Su Burke e la questione Indiana vedi Sara Suleri, "Edmund Burke and the English Sublime" in *The Rhetoric of English India*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1992, pp. 24-48.

¹⁵⁶ Oltre al fondamentale Peter James Marshall, *The Impeachment of Warren Hastings*, Oxford, OUP, 1965, si vedano i capitoli "Burke and the Indian Sublime" e Sara Suleri, "Reading the Trial of Warren Hastings" in Sara Suleri., *The Rhetoric of English India*, cit., pp. 14-74; Frans De Bruyn, *The Literary Genres of Edmund Burke: The Political Uses of Literary Form*, Oxford: Clarendon Press, 1996; Siraj Ahmed, "The Theater of the Civilized Self: Edmund Burke and the East India Trials", in *Representations*, 78 (2002), pp. 28-55.

¹⁵⁷ Cfr. Sara Suleri, *The Rhetoric of English India*, cit., pp. 53-4.

della Compagnia delle Indie. Fanno parte di questo gruppo, oltre al già citato *The Nabob* di Isaac Bickerstaffe, anche *The School for Scandal* di Sheridan (1777),¹⁵⁸ *The Mogul Tale* e *Such Things Are* di Elizabeth Inchbald e *Pizarro*, adattamento di Sheridan messo in scena nel 1799, che è stato più volte studiato in relazione al discorso parlamentare dello stesso autore.¹⁵⁹

L'East India Bill di Pitt del 1784 e, due anni dopo, la nuova gestione Cornwallis cambiano tutto l'assetto dell'amministrazione inglese in Bengala, trasformandola in una gestione centralizzata e militarizzata, che sarà il definitivo modello della dominazione coloniale per l'Impero britannico in Asia.¹⁶⁰ Cornwallis compie una vera e propria europeizzazione dell'amministrazione, mettendo in atto una precisa separazione razziale tra autoctoni e inglesi (scrive "Every native of India, I verily believe, is corrupt")¹⁶¹ e istituendo allo stesso tempo il controllo diretto sul territorio indiano attraverso il noto *Permanent Settlement*.¹⁶² A questo cambiamento della politica imperiale corrisponde, secondo O' Quinn, un cambiamento di prospettiva nelle produzioni teatrali. Cominciano a comparire, cioè, elementi e nuclei tematici (quali la subalternità della razza indigena e la presenza cospicua di militari) attraverso cui si fornisce un modello culturale nel quale gli spettatori si devono riconoscere come una totalità di individui, più che trovare in esso motivo di riflessione critica.

¹⁵⁸ Mita Choudhury ha pubblicato uno studio sulla rappresentazione di quest'opera al teatro di Calcutta nel 1782, mettendo in luce i cambiamenti necessari alla messa in scena per la nuova ricezione e rivelando aspetti finora taciuti sui rapporti tra le produzioni londinesi e i teatri delle colonie: cfr. Mita Choudhury, "Sheridan, Garrick, and a Colonial Gesture: *The School for Scandal* on the Calcutta Stage", in *Theatre Journal*, 46 (1994), pp. 303-321, poi ristampato in Mita Choudhury, *Interculturalism and Resistance in the London Theatre, 1660-1800: Identity, Performance, Empire*, London: Associated University Presses, 2000.

¹⁵⁹ William Pitt, interrogato a proposito della sua opinione sull'opera, rispose: "If you mean what Sheridan has written, there is nothing new in it, for I heard it all long ago at Hastings's trial" (citato in Suleri, S., *The Rhetoric of English India*, cit., pp. 49-74). Per altri studi, oltre a quello di Suleri, riguardanti l'influenza del discorso politico sull'opera, si veda Julie Carlson, "Trying Sheridan's *Pizarro*", in *Texas Studies of Literature and Language* 38 (1996), pp. 359-78; Julie Stone Peters, "Theatricality, Legalism, and the Scenography of Suffering: The Trial of Warren Hastings and Richard Brinsley Sheridan's *Pizarro*", in *Law and Literature*, 18/1 (Spring 2006), pp. 15-47; Heather McPherson, "Caricature, Cultural Politics, and the Stage: The Case of *Pizarro*", in *The Huntington Library Quarterly*, 70/4 (2007), pp. 607-33.

¹⁶⁰ Cfr. Percival Spear, *A History of India, vol. II, From the Sixteenth Century to the Twentieth Century*, cit., pp. 93-105. Nel 1784 Pitt istituisce il Board of Control, attraverso cui il Parlamento esercita un diretto controllo sull'amministrazione economica e militare del Bengala.

¹⁶¹ Citato ibid., p. 95.

¹⁶² Viene così chiamato il nuovo e definitivo sistema di tassazione dei territori del Bengala, che attribuiva il diritto della riscossione dei tributi direttamente al governo centrale britannico. Cfr. Rajat Kanta Ray, "Indian Society and the Establishment of British Supremacy, 1765-1818", in Peter James Marshall (ed.), *The Oxford History of the British Empire. The Eighteenth Century*, cit., pp. 508-29.

That totality is figured in national terms, but the very meaning of nation has changed in the process of audience regulation such that the former ethnic definition of nationality has been superseded by a definition that either implies biological supremacy or asserts the existence of a unified racial population.¹⁶³

Questo processo di radicalizzazione della prospettiva da un lato è descritto con grande accuratezza nelle opere di Mariana Starke, dall'altro è rintracciato soprattutto negli spettacoli illegittimi degli anfiteatri londinesi. *The Widow of Malabar* e *The Sword of Peace* sono infatti prese da O'Quinn come esempio di problematizzazione della questione razziale (con riferimenti all'indianizzazione dei britannici e accenni di istanze abolizioniste) e della progressiva sostituzione del personale mercantile della Compagnia con quello militare. Sono le opere comiche, gli sketch e le pantomime di questo periodo, però, che, traendo la loro forza dalla spettacolarizzazione della resa scenografica, indugiano nella rappresentazione delle guerre combattute contro il sultano Tipu per la conquista del Mysore,¹⁶⁴ enfatizzando così l'orgoglio militare della nazione.

È interessante notare come O'Quinn riconosca nel caso della Starke e in quello analogo della Inchbald la capacità di far convergere le problematiche coloniali e quelle di genere, con particolare riguardo al matrimonio e al buon funzionamento del tradizionale sistema patriarcale. Nelle opere di queste autrici, infatti, temi tipici della commedia sentimentale e spesso letti esclusivamente come espressione di un interesse per la condizione femminile, vengono utilizzati per indagare i problemi di governabilità e di controllo politico che si pongono nel contatto con l'alterità. Lo stereotipo esotico di una sessualità maschile non normativa, sia essa rapace o femminizzata, diventa inoltre più ampia metafora della mancanza di regole del mondo coloniale. Guardare a come e se questa sessualità venfa regolata nel corso dello svolgimento della trama significherà capire la direzione verso cui procederà l'immaginario orientalista nel secolo successivo. Lo stesso O'Quinn sostiene in *Staging Governance* che le scrittrici offrono spesso una prospettiva d'indagine privilegiata su questo periodo:

¹⁶³ Daniel O'Quinn, *Staging Governance*, cit., p. 30.

¹⁶⁴ Tra il 1791 e il 1792 vengono rappresentati *Tippoo Saib; or, British Valour in India*, *Tippoo Sultan; or, the Siege of Bangalore*, *Tipoo Saib; or, East India Campaigning* e *Tippoo Saib's Two Sons*. Cfr. Daniel O'Quinn, *Staging Governance*, cit. pp. 312-48.

It is my contention that during the trial fundamental problems in the relationship not only between metropole and colony but also between political elites and the emergent bourgeoisie became visible in the moment of gendered performativity.¹⁶⁵

Non è un caso, infatti, che molta della letteratura critica che indaga il rapporto tra teatro e colonie orientali sia rappresentato da singoli studi contenuti in collettanee sul teatro femminile di questo periodo. Il fatto che la schiavitù, l'abolizionismo e la questione razziale, argomenti che infiammano la discussione politica nel Paese,¹⁶⁶ diventino nodi sempre più rilevanti nella rappresentazione dell'Oriente è chiaramente riscontrabile dai testi delle commedie di questo periodo. Le interpretazioni a proposito non sono tuttavia sempre omogenee. Se O'Quinn e Moskal, ne evidenziano la rilevanza in termini di ridefinizione dell'identità nazionale britannica, Anne Mellor, nel suo intervento del 2006,¹⁶⁷ rintraccia, al contrario, una volontà di affermare un'istanza di cosmopolitismo. Sostiene infatti che la privazione di diritti subita dalle donne in patria consenta alle autrici uno sguardo privo di pregiudizi politici e di chiusure sociali verso le culture orientali che si traduce nella scrittura drammatica con la presenza di matrimoni interrazziali: sia in *Such Things Are* di Inchbald sia in *A Day in Turkey* di Hannah Cowley, infatti, si assiste al matrimonio tra un sultano e un'occidentale. L'interpretazione, seppure suggestiva, sembra però in troppi punti forzata da una posizione che manca di sostegno negli elementi concreti dell'analisi. Basti pensare che nel caso di Inchbald il Sultano si confessa un usurpatore sotto mentite spoglie e, per di più un cristiano, mentre, nel caso di Cowley, il matrimonio è condizionato all'apprendimento da parte del Sultano delle regole del corteggiamento cavalleresco e dell'amore monogamo. Mi sembra dunque che tale analisi dovrebbe portare a una riflessione più accurata sul tipo di dominanza culturale che si vuole mettere in scena attraverso il lieto fine di queste unioni amorose. Molto più convincenti risultano, in questo ambito, le letture di Betsy Bolton in *Women, Nationalism, and the Romantic Stage* e Mita Choudhury nel suo

¹⁶⁵ Daniel O'Quinn, *Staging Governance*, cit., pp. 24-5.

¹⁶⁶ Per approfondire la portata e lo sviluppo del movimento abolizionista, dalla fondazione della Abolition Society nel 1787 (e il ruolo di Thomas Clarkson, William Wilberforce and Olaudah Equiano) fino all'abolizione del commercio di schiavi nel 1807 e della schiavitù nel 1838 si vedano principalmente Peter J Kitson,; Debbie Lee (eds.), *Slavery, Abolition, and Emancipation: Writings in the British Romantic Period*, 8 vols., London: Pickering and Chatto, 1999 e Brychan Carey; Markman Ellis; Sara Salih (eds.), *Discourses of Slavery and Abolition : Britain and its Colonies, 1760-1838*, Houndmills: Palgrave Macmillan, c2004.

¹⁶⁷ Anne K. Mellor, "Embodied Cosmopolitanism and British Romantic Woman Writer", in *European Romantic Review*, 17/3 (2006), pp. 289-300.

*Interculturalism and Resistance*¹⁶⁸ che, ancora una volta, accostano i lavori della Inchbald alla commedia di Hannah Cowley *A Day in Turkey* in nome di una similitudine nell'uso delle strategie di rappresentazione dell'Oriente. Sebbene l'opera di Hannah Cowley non sia riconducibile alla questione indiana, come le altre prese in considerazione, bensì al coinvolgimento britannico nella crisi del 1791 tra Russia e Turchia, l'ambientazione nell'harem turco e le relazioni tra i personaggi europei e quelli appartenenti alla corte del Sultano mettono comunque in moto un sistema di polarizzazione culturale tra Occidente e Oriente che muove dagli stessi presupposti di affermazione di identità nazionale. Entrambi i lavori, tuttavia, eludono una riflessione basilare sulle effettive differenze del rapporto della Gran Bretagna con la Turchia e con i territori indiani: se questi ultimi erano obiettivo di conquista da ormai molti anni ed era piuttosto l'evoluzione del tipo di dominio a far sorgere problemi ideologici di teoria politica, il contrasto con l'Impero Ottomano nascondeva conflitti culturali ben più radicati nella storia dell'Europa e rappresentava una minaccia politica mai scongiurata. In *Orientalism*, lavoro che resta il punto di partenza teorico per qualunque indagine sugli stereotipi orientali in letteratura, Said spiega che l'etichetta "Oriente" è stata a lungo usata per indicare indifferentemente tutte le culture a Est dell'Europa, dal Medio Oriente all'India.¹⁶⁹ Ma se il mondo islamico è sempre stato "real provocation"¹⁷⁰ per la vicinanza e le differenze culturali con l'Europa e "menacing Orient"¹⁷¹ per la forte storia militare dell'Impero Ottomano, l'India non è mai stata rappresentata, almeno fino alla fine del secolo XVIII, come un ostacolo al mondo occidentale:

For there was always India, where, after Portugal pioneered the first bases of European presence in the early sixteenth century, Europe, and primarily England after a long period (from 1600 to 1758) of essentially commercial activity, dominated politically as an occupying force. Yet India itself never provided an indigenous threat to Europe. Rather it was because native authority crumbled there and opened the land to inter-European rivalry and to outright

¹⁶⁸ Più precisamente nel capitolo "Mixed Drama, Imperial Farce" in Betsy Bolton, *Women, Nationalism and Romantic Stage*, Cambridge, CUP, 2001 e nel capitolo "Female Orientalism" in Mita Choudhury, *Interculturalism and Resistance*, cit., già apparso col titolo "Gazing at His Seraglio: Late Eighteenth-Century Women Playwrights as Orientalists", in *Theatre Journal* 47, 1995, pp. 481-502.

¹⁶⁹ Cfr. Edward Said, *Orientalism*, cit., p. 4.

¹⁷⁰ Ibid., p. 74.

¹⁷¹ Ibid., p. 75.

European political control that the Indian Orient could be treated by Europe with such proprietary hauteur—never with the sense of danger reserved for Islam.¹⁷²

Non soffermarsi su questo punto nell'analisi di commedie che sono scritte in un momento di svolta nel rapporto con i territori indiani non può che privare le indagini di preziosi spunti di riflessione sulle strategie di rappresentazione delle autrici. Punto di vicinanza tra gli studi di Bolton e Choudhury è però soprattutto la rilevanza data al genere drammatico scelto dalle autrici, che è secondo entrambe le studiose la caratteristica fondamentale per decodificare le strategie di rappresentazione:

Farce may circumscribe and undercut the liberal tendencies of imperial sentiment, but it also mocks and destabilizes sentimental drama's conservative view of domestic government.¹⁷³

La chiave dell'interpretazione delle opere è da ricercare dunque nel rapporto tra rappresentazione dell'alterità e motivi comici e farseschi, come per esempio l'applicazione inversa dello schema servo/padrone, dove il servo è occidentale e il padrone orientale, o, come abbiamo già notato, l'unione sentimentale inserita nelle dinamiche tra oriente e occidente. Sia Bolton sia Choudhury sono interessate a sottolineare l'influenza della scelta di *genre* sulla comunicazione dei messaggi politici e sono reticenti, o, nel caso di Choudhury, apertamente contrarie, a fondare la propria lettura sulla specificità dell'approccio femminile:

[they] are appropriate test cases not because the plays reflect the dynamics of gendered mode of stereotyping the Other, but precisely because they call into question any consistent formulation of gender-specific responses to imperialism, colonialism or the Other.¹⁷⁴

Da ciò deriva, dunque, che la forma della commedia sentimentale o gli elementi farseschi e satirici in essa inseriti a mo' di controcanto sono alla base dei

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Betsy Bolton, *Women, Nationalism and Romantic Stage. Theatre and Politics in Britain, 1780-1800*, cit., p. 164.

¹⁷⁴ Mita Choudhury, "Gazing at His Seraglio: Late Eighteenth-Century Women Playwrights as Orientalists", cit., p. 483.

messaggi politici veicolati e ne determinano il tipo di ricezione. In altre parole, ciò che resta latente in questi studi, e che la presente ricerca si propone di approfondire, è un'indagine sul rapporto tra forma drammatica e autrice, non tanto sulla base di una ipotetica affinità tra scrittura e vita privata, quanto sulla base di un collegamento tra orizzonti di attesa azionati dai generi e possibilità di accesso alla sfera pubblica delle scrittrici.

Appendice I

Licensing Act,

1737

A. D. 1737.

Anno decimo GEORGII II.

C. 28.

51

C A P. XXVIII.

An Act to explain and amend so much of an Act made in the twelfth Year of the Reign of Queen ANNE, intituled, *An Act for reducing the Laws relating to Rogues, Vagabonds, sturdy Beggars and Vagrants into one Act of Parliament; and for the more effectual punishing such Rogues, Vagabonds, sturdy Beggars, and Vagrants; and sending them whither they ought to be sent*, as relates to common Players of Interludes.

WHEREAS by an Act of Parliament made in the twelfth Year of the Reign of her late Majesty Queen ANNE, intituled, *An Act for reducing the Laws relating to Rogues, Vagabonds, sturdy Beggars and Vagrants into one Act of Parliament; and for the more effectual punishing such Rogues, Vagabonds, sturdy Beggars, and Vagrants, and sending them whither they ought to be sent*, it was enacted, That all Persons pretending themselves to be Patent Gatherers or Collectors for Prisons, Gaols, or Hospitals, and wandering abroad for that Purpose, all Fencers, Bearwards, Common Players of Interludes, and other Persons therein named and expressed, shall be deemed Rogues and Vagabonds: And whereas some Doubts have arisen concerning so much of the said Act as relates to Common Players of Interludes: Now for explaining and amending the same, be it declared and enacted by the King's most Excellent Majesty, by and with the Advice and Consent of the Lords Spiritual and Temporal, and Commons, in this present Parliament assembled, and by the Authority of the same, That from and after the twenty-fourth Day of June one thousand seven hundred and thirty-seven, every Person who shall, for Hire, Gain, or Reward, act, represent, or perform, or cause to be acted, represented, or performed, any Interlude, Tragedy, Comedy, Opera, Play, Farce or other Entertainment of the Stage, or any Part or Parts therein, in case such Person shall not have any legal Settlement in the Place where the same shall be acted, represented, or performed, without Authority by virtue of Letters Patent from his Majesty, his Heirs, Successors, or Predecessors, or without Licence from the Lord Chamberlain of his Majesty's Household for the Time being, shall be deemed to be a Rogue and a Vagabond within the Intent and Meaning of the said recited Act, and shall be liable and subject to all such Penalties and Punishments, and by such Methods of Conviction, as are inflicted on, or appointed by the said Act for the Punishment of Rogues and Vagabonds who shall be found wandering, begging, and misordering themselves, within the Intent and Meaning of the said recited Act.

12 Ann. Stat. 2.
c. 23.

Persons acting
Plays, &c. in
any Place where
they have not a
Settlement, or
without Autho-
rity, &c.

to be deemed
Vagabonds,

II. And be it further enacted by the Authority aforesaid, That if any Person having or not having a legal Settlement as aforesaid shall, without such Authority or Licence as aforesaid, act, represent, or perform, or cause to be acted, represented, or performed, for Hire, Gain, or Reward, any Interlude, Tragedy, Comedy, Opera, Play, Farce or other Entertainment of the Stage, or any Part or Parts therein, every such Person shall for every such Offence forfeit the Sum of fifty Pounds; and in case the said Sum of fifty Pounds shall be paid, levied, or recovered, such Offender shall not for the same Offence suffer any of the Pains or Penalties inflicted by the said recited Act.

and forfeit 50l.

III. And be it further enacted by the Authority aforesaid, That from and after the said twenty-fourth Day of June one thousand seven hundred and thirty-seven, no Person shall, for Hire, Gain, or Reward, act, perform, represent, or cause to be acted, performed, or represented any new Interlude, Tragedy, Comedy, Opera, Play, Farce, or other Entertainment of the Stage, or any Part or Parts therein; or any new Act, Scene, or other Part added to any old Interlude, Tragedy, Comedy, Opera, Play, Farce, or other Entertainment of the Stage, or any new Prologue or Epilogue, unless a true Copy thereof be sent to the Lord Chamberlain of the King's Household for the Time being fourteen Days at least before the acting, representing or performing thereof, together with an Account of the Playhouse or other Place where the same shall be, and the Time when the same is intended to be first acted, represented, or performed, signed by the Master or Manager, or one of the Masters or Managers of such Playhouse or Place, or Company of Actors therein.

No new Plays
or Additions to
old ones to be
acted, unless a
Copy be sent to
the Chamber-
lain, &c.

IV. And be it enacted by the Authority aforesaid, That from and after the said twenty-fourth Day of June one thousand seven hundred and thirty-seven, it shall and may be lawful to and for the said Lord Chamberlain for the Time being, from Time to Time, and when, and as often as he shall think fit, to prohibit the acting, performing, or representing any Interlude, Tragedy, Comedy, Opera, Play, Farce, or other Entertainment of the Stage, or any Act, Scene, or Part thereof, or any Prologue or Epilogue; and in case any Person or Persons shall for Hire, Gain, or Reward, act, perform, or represent, or cause to be acted, performed, or represented, any new Interlude, Tragedy, Comedy, Opera, Play, Farce or other Entertainment of the Stage, or any Act, Scene, or Part thereof, or any new Prologue or Epilogue, before a Copy thereof shall be sent as aforesaid with such Account as aforesaid, or shall for Hire, Gain, or Reward, act, perform, or represent, or cause to be acted, performed, or represented, any Interlude, Tragedy, Comedy, Opera, Play, Farce, or other Entertainment of the Stage, or any Act, Scene, or Part thereof, or any Prologue or Epilogue, contrary to such Prohibition as aforesaid; every Person so offending shall for every such Offence forfeit the Sum of fifty Pounds, and every Grant, Licence, and Authority (in case there be any such) by or under which the said Master or Masters, or Manager or Managers, set up, formed, or continued such Playhouse, or such Company of Actors, shall cease, determine, and become absolutely void, to all Intents and Purposes whatsoever.

and Persons
acting against
his Prohibition,
&c. forfeit
50l. and their
Licence.

V. Provided always, That no Person or Persons shall be authorized by virtue of any Letters Patent from his Majesty, his Heirs, Successors, or Predecessors, or by the Licence of the Lord Chamberlain, of his Majesty's Household for the Time being, to act, represent, or perform for Hire, Gain, or Reward, any

No Plays to be
acted but in
Westminster, or
Places of his
Majesty's Resi-
dence,

H 2

Interlude,

Interlude, Tragedy, Comedy, Opera, Play, Farce, or other Entertainment of the Stage, or any Part or Parts therein, in any Part of *Great Britain*, except in the City of *Westminster*, and within the Liberties thereof, and in such Places where his Majesty, his Heirs or Successors, shall in their Royal Persons reside, and during such Residence only; any Thing in this Act contained to the contrary in any wise notwithstanding.

Penalties how recovered, &c.

VI. And be it further enacted by the Authority aforesaid, That all the pecuniary Penalties inflicted by this Act for Offences committed within that Part of *Great Britain* called *England*, *Wales*, and the Town of *Berwick upon Tweed*, shall be recovered by Bill, Plaint, or Information, in any of his Majesty's Courts of Record at *Westminster*, in which no *Essoin*, Protection, or Wager of Law shall be allowed; and for the Offences committed in that Part of *Great Britain* called *Scotland*, by Action or summary Complaint before the Court of Session or Justiciary there; or for Offences committed in any Part of *Great Britain*, in a summary Way before two Justices of the Peace for any County, Stewartry, Riding, Division, or Liberty where any such Offence shall be committed, by the Oath or Oaths of one or more credible Witnesses or Witnesses, or by the Confession of the Offender; the same to be levied by Distress and Sale of the Offender's Goods and Chattels, rendering the Overplus to such Offender, if any there be above the Penalty and Charge of Distress; and for want of sufficient Distress the Offender shall be committed to any House of Correction in any such County, Stewartry, Riding, or Liberty, for any Time not exceeding six Months, there to be kept to hard Labour, or to the Common Gaol of any such County, Stewartry, Riding, or Liberty, for any Time not exceeding six Months, there to remain without Bail or Mainprize; and if any Person or Persons shall think him, her, or themselves aggrieved by the Order or Orders of such Justices of the Peace, it shall and may be lawful for such Person or Persons to appeal therefrom to the next General Quarter Sessions to be held for the said County, Stewartry, Riding, or Liberty, whose Order therein shall be final and conclusive; and the said Penalties for any Offence against this Act shall belong, one Moiety thereof to the Informer or Person suing or prosecuting for the same, the other Moiety to the Poor of the Parish where such Offence shall be committed.

Persons acting in Publick Houses.

VII. And be it further enacted by the Authority aforesaid, That if any Interlude, Tragedy, Comedy, Opera, Play, Farce, or other Entertainment of the Stage, or any Act, Scene, or Part thereof, shall be acted, represented, or performed in any House or Place where Wine, Ale, Beer, or other Liquors shall be sold or retailed, the same shall be deemed to be acted, represented, and performed for Gain, Hire, and Reward.

Limitation of Actions.

VIII. And be it further enacted by the Authority aforesaid, That no Person shall be liable to be prosecuted for any Offence against this Act, unless such Prosecution shall be commenced within the Space of six Kalendar Months after the Offence committed; and if any Action or Suit shall be commenced or brought against any Justice of the Peace, or any other Person for doing, or causing to be done, any Thing in pursuance of this Act, such Action or Suit shall be commenced within six Kalendar Months next after the Fact done; and the Defendant or Defendants in such Action or Suit shall and may plead the General Issue, and give the Special Matter in Evidence; and if upon such Action or Suit a Verdict shall be given for the Defendant or Defendants, or the Plaintiff or Plaintiffs, or Prosecutor shall become nonsuit, or shall not prosecute his or their said Action or Suit, then the Defendant or Defendants shall have Treble Costs, and shall have the like Remedy for the same, as any Defendant or Defendants have in other Cases by Law.

General Issue.

Treble Costs.
See farther
23 Geo. 2. c. 24.
17 Geo. 2. c. 5.

(The Statutes at Large, From the Ninth Year of the Reign of King George the Second, To the Twenty-fifth Year of the Reign of King George the Second, London: Printed by Charles Eyre and Andrew Straham, 1786, p. 51-2).

Appendice II

Disorderly House Act, 1752

C A P. XXXVI.

An Act for the better preventing Thefts and Robberies, and for regulating Places of Publick Entertainment, and punishing Persons keeping disorderly Houses.

Person advertising
Reward for
Return of
Things stolen or
lost, &c.

and the Printer
to forfeit sol.

Unlicensed
Places of Enter-
tainment deemed
disorderly
Houses.

Constables may
seize Persons.

Person keeping
the same forfeit
sol.

Licensed Places
to have an In-
scription over
them,

‘ **W**HEREAS the advertising a Reward with no Questions asked, for the Return of Things which have been lost or stolen, is one great Cause and Encouragement of Thefts and Robberies;’ Be it enacted by the King’s most Excellent Majesty, by and with the Advice and Consent of the Lords Spiritual and Temporal, and Commons, in this present Parliament assembled, and by the Authority of the same, That from and after the first Day of *June* one thousand seven hundred and fifty-two, any Person publickly advertising a Reward with no Questions asked, for the Return of Things which have been stolen or lost, or making use of any Words in such publick Advertisement, purporting that such Reward shall be given or paid without seizing or making Enquiry after the Person producing such Thing so stolen or lost, or promising or offering, in any such publick Advertisement, to return to any Pawnbroker, or other Person, who may have bought or advanced Money by way of Loan upon such Thing so stolen or lost the Money so paid or advanced, or any other Sum of Money or Reward for the Return of such Thing; and any Person printing or publishing such Advertisement, shall respectively forfeit the Sum of fifty Pounds for every such Offence, to any Person who will sue for the same.

II. And whereas the Multitude of Places of Entertainment for the lower Sort of People is another great Cause of Thefts and Robberies, as they are thereby tempted to spend their small Substance in riotous Pleasures, and in consequence are put on unlawful Methods of supplying their Wants, and renewing their Pleasures: In order therefore to prevent the said Temptation to Thefts and Robberies, and to correct as far as may be the Habit of Idleness, which is become too general over the whole Kingdom, and is productive of much Mischief and Inconvenience: Be it enacted by the Authority aforesaid, That from and after the first Day of *December* one thousand seven hundred and fifty-two, any House, Room, Garden, or other Place kept for publick Dancing, Musick, or other publick Entertainment of the like Kind, in the Cities of *London* and *Westminster*, or within twenty Miles thereof, without a Licence had for that Purpose, from the last preceding *Michaelmas* Quarter-Sessions of the Peace, to be holden for the County, City, Riding, Liberty or Division in which such House, Room, Garden, or other Place is situate (who are hereby authorized and empowered to grant such Licences as they in their Discretion shall think proper) signified under the Hands and Seals of four or more of the Justices there assembled, shall be deemed a disorderly House or Place: And every such Licence shall be signed and sealed by the said Justices in open Court, and afterwards be publickly read by the Clerk of the Peace, together with the Names of the Justices subscribing the same; and no such Licence shall be granted at any adjourned Sessions; nor shall any Fee or Reward be taken for any such Licence: And it shall and may be lawful to and for any Constable, or other Person, being thereunto authorized, by Warrant under the Hand and Seal of one or more of his Majesty’s Justices of the Peace of the County, City, Riding, Division or Liberty where such House or Place shall be situate, to enter such House or Place, and to seize every Person who shall be found therein, in order that they may be dealt with according to Law: And every Person keeping such House, Room, Garden, or other Place, without such Licence as aforesaid, shall forfeit the Sum of one hundred Pounds to such Person as will sue for the same; and be otherwise punishable as the Law directs in Cases of disorderly Houses.

III. Provided always, and it is hereby further enacted by the Authority aforesaid, That in order to give publick Notice what Places are licensed pursuant to this Act, there shall be affixed and kept up in some notorious Place over the Door or Entrance of every such House, Room, Garden, or other Place, kept for any of the said Purposes, and so licensed as aforesaid, an Inscription in large Capital Letters, in the Words following; *videlicet*, LICENSED PURSUANT TO ACT OF PARLIAMENT OF THE TWENTY-FIFTH OF KING GEORGE THE SECOND; and that

In Prosecutions
for Felony;
Court may make
Orders for Pay-
ment of the Pro-
secutor's Ex-
pences;
Clerks Fee for
such Order.

County Trea-
surer to pay the
Order.

Justices may
examine on Oath
Rogues, Vaga-
bonds and other
disorderly Per-
sons;

Concerning Va-
grants *see farther*
26 Geo. 2. c. 34.

the Examination
to be transmitted
to the Sessions.

Person not giv-
ing a satisfactory
Account, &c. to
be committed,

and an Adver-
tisement to be
published, descri-
bing his Person,
and the Things
found on him.

Recovery of
Forfeitures.

Costs.

Limitation of
Actions.
Act to be in
Force for 3
Years.
Made perpetual
by 28 Geo. 2.
c. 19. § 1.

'and Robberies;' In order therefore to encourage the bringing Offenders to Justice, Be it enacted by the Authority aforesaid, That it shall and may be in the Power of the Court, before whom any Person has been tried and convicted of any Grand or Petit Larceny, or other Felony, at the Prayer of the Prosecutor, and on consideration of his Circumstances, to order the Treasurer of the County in which the Offence shall have been committed, to pay unto such Prosecutor such Sum of Money as to the said Court shall seem reasonable, not exceeding the Expences which it shall appear to the Court the Prosecutor was put unto in carrying on such Prosecution, making him a reasonable Allowance for his Time and Trouble therein; which Order the Clerk of Assize, or Clerk of the Peace respectively, is hereby directed and required forthwith to make out and to deliver unto such Prosecutor, upon being paid for the same the Sum of one Shilling, and no more; and the Treasurer of the County is hereby authorized and required, upon Sight of such Order, forthwith to pay to such Prosecutor, or other Person authorized to receive the same, such Sum of Money as aforesaid, and shall be allowed the same in his Accounts.

XII. And for the better discovering and bringing to Justice Thieves, Robbers, and other Persons maintaining themselves by pilfering and defrauding Mankind: Be it enacted by the Authority aforesaid, That it shall and may be lawful to and for any two or more of his Majesty's Justices of the Peace, in any County, City or Liberty, in case any Person apprehended upon any general privy Search, or by virtue of any special Warrant, shall be charged before them with being a Rogue and Vagabond, or an idle and disorderly Person, or with Suspicion of Felony (although no direct Proof be then made thereof), to examine such Person upon Oath, not only as to the Parish or Place where he was last legally settled, but also as to his Means of Livelihood; the Substance of which Examination shall be put into Writing, and be subscribed or signed by the Person so examined; and the said Justices shall likewise sign the same, and transmit it to the next General or Quarter Sessions of the Peace to be holden for the same County, City or Liberty, there to be filed, and to be kept on Record: And if such Person shall not make it appear to such Justices, that he has a lawful Way of getting his Livelihood, or shall not procure some responsible House-keeper to appear to his Character, and to give Security for his Appearance before such Justices at some other Day to be fixed for that Purpose (in case the same shall be required) to commit such Person to some Prison or House of Correction, for any Time not exceeding six Days; and in the mean Time to order the Overseers of the Poor, or one of them, of the Parish or Place in which such Person shall be apprehended, to insert an Advertisement in some publick Paper, describing such suspicious Person, and any Thing or Things which shall have been found upon him, or in his Custody, and which he shall be suspected not to have come honestly by, and mentioning the Place to which such Person is committed, and specifying the Time and Place when and where such Person is to be again brought before them to be re-examined; and if no Accusation shall be then laid against him, then such Person shall be discharged; or otherwise dealt with according to Law.

XIII. And be it further enacted by the Authority aforesaid, That any Person intitled to any of the Forfeitures by this Act imposed, may sue for the same by Action of Debt, in any of his Majesty's Courts of Record at *Westminster*, in which it shall be sufficient to declare, That the Defendant is indebted to the Plaintiff in the Sum of being forfeited by an Act, intituled, *An Act for the better preventing Thefts and Robberies, and for regulating Places of publick Entertainment, and punishing Persons keeping disorderly Houses*; and the Plaintiff, if he recover in any such Action, shall have his full Costs.

XIV. Provided, That no Action shall be brought by virtue of this Act, unless the same shall be commenced within the Space of six Calendar Months after the Offence committed.

XV. And be it further enacted by the Authority aforesaid, That this Act shall continue in Force until the Expiration of three Years, to be computed from the first Day of this Session of Parliament; and from thence to the End of the then next Session of Parliament, and no longer.

The Statutes at Large, From the Ninth Year of the Reign of King George the Second, To the Twenty-fifth Year of the Reign of King George the Second, London: Printed by Charles Eyre and Andrew Straham, 1786, pp. 601-3.

Appendice III

Theatrical Representations Act, 1788

C A P. XXX.

An Act to enable Justices of the Peace to license Theatrical Representations occasionally, under the Restrictions therein contained.

Preamble.
20 Geo. 3. c. 28.

Justices of the Peace may, at the General or Quarter Sessions, grant Licences for the Performance of Plays, &c. under the Restrictions herein specified.

WHEREAS by an Act passed in the tenth Year of the Reign of his late Majesty King George the Second, certain Penalties and Punishments were inflicted on every Person who should, for Hire, Gain, or Reward, act, represent, or perform, or cause to be acted, represented, or performed, any Interlude, Tragedy, Comedy, Opera, Play, Farce, or other Entertainment of the Stage, or any Part or Parts therein, except as in the said Act is excepted: And whereas divers Acts of Parliament have since been solicited and obtained for divers Cities, Towns, and Places, for exempting them respectively from the Provisions of the said Law: And whereas it may be expedient to permit and suffer, in Towns of considerable Resort, theatrical Representations for a limited Time, and under Regulations; in which, nevertheless, it would be highly impolitical, inexpedient, and unreasonable, to permit the Establishment of a constant and regular Theatre: May it therefore please your Majesty that it may be enacted, and be it enacted by the King's most Excellent Majesty, by and with the Advice and Consent of the Lords Spiritual and Temporal, and Commons, in this present Parliament assembled, and by the Authority of the same, That it shall and may be lawful to and for the Justices of the Peace of any County, Riding, or Liberty, in General or Quarter Sessions assembled, at their Discretion, to grant a Licence to any Person or Persons, making Application for the same by Petition, for the Performance of such Tragedies, Comedies, Interludes, Operas, Plays, or Farces, as now are, or hereafter shall be acted, performed, or represented at either of the Patent or Licensed Theatres in the City of *Westminster*, or as shall, in the Manner prescribed by Law, have been submitted to the Inspection of the Lord Chamberlain of the King's Household for the Time being, at any Place within their Jurisdictions, or within any City, Town or Place, situate within the Limits of the same, for any Number of Days, not exceeding sixty Days, to commence within the then next six Months, and to be within the Space of such four Months as shall be specified in the said Licence, so as there be only one Licence in use at the same Time within the Jurisdiction so given, and so as such Place be not within twenty Miles of the Cities of *London*, *Westminster*, or

or *Edinburgh*, or eight Miles of any Patent or Licensed Theatre, or ten Miles of the Residence of his Majesty, his Heirs or Successors, or of any Place within the same Jurisdiction, at which, within six Months preceding, a Licence under this Act shall have been had and exercised, or within fourteen Miles of either of the Universities of *Oxford* and *Cambridge*, or within two Miles of the outward Limits of any City, Town, or Place, having peculiar Jurisdiction; and so also as no Licence under this Act shall have been had and exercised at the same Place, within eight Months then next preceding; any Law or Statute for the Punishment of Persons employed in theatrical Representations to the contrary in any wise notwithstanding.

II. Provided always, That no such Licence shall be granted by the Justices as aforesaid, to be exercised within any City, Town, or Place, having peculiar Jurisdiction, unless Proof shall be made that the Majority of the Justices acting for such peculiar Jurisdiction, have, at a publick Meeting, signed their Consent and Approbation to the said Application, or unless an express Condition shall be therein inserted, that the same shall not be valid and effectual until it shall have been approved by the Majority of the Justices of such peculiar Jurisdiction, at a Meeting holden expressly for taking the same into Consideration.

III. Provided also, That no such Licence shall be granted by the Justices aforesaid within any City, Town, or Place, unless Notice shall have been given by the Person or Persons applying for such Licence, at least three Weeks before such Application, to the Mayor, Bailiff, or other Chief Civil Officer or Officers of such City, Town, or Place, of his or their intending to make such Application.

Licences not to be granted within any Place having peculiar Jurisdiction, without the Consent of the Majority of the Justices acting for such Jurisdiction.

No Licence to be granted, unless three Weeks Notice be given the Mayor, &c. previous to Application for a Licence.

(The Statutes at Large, From the Twenty-sixth Year of the Reign of King George the Third, To the Twenty-ninth Year of the Reign of King George the Third, inclusive, London: Printed by Charles Eyre and Andrew Straham, 1789, pp. 422-3).

3 Metodologie di Analisi

3.1 L'oggetto di studio: la commedia tardo georgiana al femminile

3.1.1 La commedia

Negli ultimi due decenni del diciottesimo secolo il genere della commedia è senza dubbio il più prolifico tra quelli cosiddetti “legittimi”, come dimostrano i calendari delle rappresentazioni dei teatri della capitale.¹⁷⁵ È soprattutto se si guarda agli incassi dei botteghini, infatti, che si capisce quanto le commedie fossero di gran lunga preferite dal pubblico e quindi viste con maggior favore dai direttori dei teatri. Nello stesso lasso di tempo, Richard Brinsley Sheridan come manager del Drury Lane fa debuttare un numero di commedie quasi doppio rispetto a quello delle tragedie,¹⁷⁶ sebbene dalla sua corrispondenza privata si capisca che non gli mancano proposte da parte di tragediografi. Scrive infatti al suocero, anche lui drammaturgo:

I would much rather you would save me the disagreeableness of living my opinion to a fresh tragic bard, being already in disgrace with about nine of that irascible fraternity.¹⁷⁷

I dati sono ancora più straordinari se si pensa che Sheridan, a differenza del manager del Covent Garden, Harris, poteva usufruire delle capacità e dell'esperienza di attori tragici della portata di John Philip Kemble e Sarah Siddons, una sicura garanzia di riuscita della *performance*. Charles Beecher Hogan fa notare come tra i due teatri reali di Londra sia il Covent Garden a distinguersi come il favorito per i commediografi, che qui trovano maggiore visibilità e attenzione nelle messe in scena e nelle maggiori retribuzioni.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Cfr. Charles Beecher Hogan, *The London Stage, 1660-1800, Part 5: vol. I- II-III*, cit., e Allardyce Nicoll, *A History of English Drama, 1660-1900, Vol. III*, cit.

¹⁷⁶ I calendari delle stagioni teatrali del Drury Lane tra il 1780 e 1800 riportano il debutto di trentanove commedie contro ventidue tragedie: cfr. Charles Beecher Hogan, *The London Stage, 1660-1800, Part 5: vol. I- II-III*, cit.

¹⁷⁷ Richard Brinsley Sheridan, *The Letters of Richard Brinsley Sheridan, Vol I*, Cecil John Leyton Price (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1966, p. 103, citato in Susan Staves, “Tragedy”, in Jane Moody; Daniel O’Quinn (eds.), *The Cambridge Companion to British Theatre 1730-1830*, cit., p. 88.

¹⁷⁸ Cfr. Charles Beecher Hogan, *The London Stage, 1660-1800, Part 5: vol. I- II-III*, cit., pp. clxvii-clxix.

Grazie alla disponibilità del catalogo dei testi depositato presso l'ufficio dell'Examiner of Plays, negli anni della gestione Larpent (1778-1824) è possibile inoltre confrontare questi dati relativi alle opere teatrali messe successivamente in scena con quelli riguardanti i manoscritti mai arrivati sulle scene londinesi o destinati ai teatri di provincia. Si può così facilmente riscontrare che il numero delle commedie scritte in questo periodo (1780-1800) è circa tre volte superiore a quello delle tragedie: si contano infatti circa centocinquanta composizioni comiche e meno di cinquanta tragiche.¹⁷⁹

Orientarsi tra questa sovrabbondanza di composizioni e cercare di tracciare una prospettiva omogenea sull'andamento del genere è stato l'obiettivo di studiosi come Allardyce Nicoll, nelle pagine da lui dedicate alla commedia della fine del XVIII secolo nella *History of English Drama*, e David R. Hume nel saggio "The Multifarious Forms of Eighteenth-Century Comedy".¹⁸⁰ Pur nella loro diversità di genere, essendo il primo un manuale e il secondo un saggio, entrambi questi studi risentono tuttavia ancora di tutti i difetti di un'impostazione normativa e moralistica della teoria sul genere drammatico, ormai del tutto superata. Punto di partenza immancabile di queste ricostruzioni è il confronto con uno dei luoghi comuni più resistenti della critica drammatica del diciottesimo secolo e cioè la dicotomia tra *sentimental* e *laughing comedy*, che ha a lungo caratterizzato anche lo sguardo degli studiosi di epoca posteriore.¹⁸¹ Iniziato fin dai primi decenni del secolo con le critiche di Richard Steele alle volgarità della commedia della Restaurazione¹⁸² e con la proposta di una commedia più educata, il dibattito ritrova particolare vigore alla fine del Settecento, in seguito al saggio di Oliver Goldsmith *An Essay on the Theatre* (1773), in cui si sottolinea la necessità di tornare a privilegiare lo spirito arguto delle composizioni comiche e si individuano gli elementi disprezzabili della commedia sentimentale:

a new species of dramatic composition has been introduced, under the name of *sentimental comedy*, in which the virtues of private life are exhibited, rather than

¹⁷⁹ Dougald MacMillan, *Catalogue of the Larpent Plays in the Huntington Library*, cit.

¹⁸⁰ Allardyce Nicoll, *A History of English Drama, 1660-1900, Volume III. Late Eighteenth Century Drama*, cit. e David R. Hume, "The Multifarious forms of Eighteenth Century Comedy", in George Winchester Stone, *The Stage and the Page*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1981, pp. 3-32.

¹⁸¹ Cfr. Ernest Bernbaum, *The Drama of Sensibility, a Sketch of the History of English Sentimental Comedy and Domestic Tragedy, 1696-1780*, Boston: Ginn and Company, 1915 e Arthur Sherbo, *English Sentimental Drama*, East Lansing: Michigan State University Press, 1957.

¹⁸² Cfr. Richard Steele, "On 'Man of the Mode'", in *The Spectator* n. 65, 1711.

the vices exposed;(...) and though they want humor, have abundance of sentiment and feeling. If they happen to have faults or foibles, the spectator is taught, not only to pardon, but to applaud them, in consideration of the goodness of their hearts; so that folly, instead of being ridiculed, is commended, and the comedy aims at touching our passions without the power of being truly pathetic.¹⁸³

Il saggio di Goldsmith dà origine a un intenso dibattito sulla questione, in cui sono molte le voci che si sollevano per denunciare il degrado dello stato della commedia e per rimpiangere un passato ideale, gli anni della Restaurazione e della *comedy of manners*, in cui nelle composizioni trionfava lo *humour* tipico della cultura inglese.¹⁸⁴ Lo stesso sentimento si riconosce nel saggio di Horace Walpole "Thoughts on Comedy" (1775): nonostante si cerchi di evidenziare i pregi di una commedia più sobria e di mettere in guardia dall'elogio della risata triviale, rimane il giudizio che la commedia viva un periodo di decadenza, perché invasa dal sentimentalismo dei modelli francesi e tedeschi e perché costretta a fare i conti con una società ormai omologata dalla buona educazione ("good breeding"), che non offre più spunti interessanti al commediografo.¹⁸⁵ William Hazlitt, solo qualche decennio dopo, sembra confermare questa idea, quando, parlando dell'andamento della commedia nel XVIII secolo, si chiede: "Why there are comparatively so few good modern comedies?"¹⁸⁶ La risposta, più che una valutazione letteraria, è una valutazione morale della società moderna, che per Hazlitt non ha più le caratteristiche di quella della Restaurazione: il problema sta cioè nel passaggio da una società in cui le forti differenze di classe davano luogo a comportamenti

¹⁸³ Oliver Goldsmith, "An Essay on the Theatre; or, a Comparison between Laughing and Sentimental Comedy", in Arthur Friedman (ed.), *Collected Works of Oliver Goldsmith, Vol. III*, Oxford: Clarendon Press, 1966, p. 211.

¹⁸⁴ Alla voce di Goldsmith, che denuncia il pericolo per le commedie di sconfinare nel territorio della tragedia ("these sentimental pieces do often amuse us; but the question is, whether the true comedy would not amuse us more?") si aggiunge, poco dopo, anche quella di William Cooke, che esprime una posizione del tutto negativa a proposito della tipologia sentimentale. In *The Elements of Dramatic Criticism* (1775) egli denuncia gli imperdonabili difetti di queste composizioni che, mascherate da esercizio morale, propongono solo personaggi positivi costruiti e inverosimili ("the principal figures are tricked out in all the brillancy of virtue, without the least shade of mortality"; William Cooke, *The Elements of Dramatic Criticism*, London: Kearsley & Robinson, 1775, p. 145) e vengono private dei personaggi reali ("liar, rake, fop, sharper, hypocrite, glutton, &c. &c."; ibid. p. 146), snaturando così un'arte deputata alla denuncia delle imperfezioni del genere umano.

¹⁸⁵ "In my opinion, a good comedy, by the passions being exhausted, is at the present the most difficult of all composition, if it represents either nature or fictitious nature; I mean mankind in its present state of civilized society" (Horace Walpole, *The Works of Horatio Walpole, Earl of Oxford, in Five Volumes, Vol. II*, London: printed for G.G. & J. Robinson, 1798, p. 320).

¹⁸⁶ William Hazlitt, "On the Comic Writer of the Last Century", in *Lectures on the English Comic Writers*, cit., 1819, p. 302.

idiosincratici, determinando l'individuazione di "tipi", a una società di massa in cui le differenze sono meno apparenti:

we are deficient in comedies, because we are without characters in real life (...) we learn to exist not in ourselves, but in books; -all men become alike mere readers-spectators, not actors in the scene and lose their proper personal identity.¹⁸⁷

Nel tentativo di smentire questa presunta decadenza della commedia e di dimostrare come nella seconda metà del secolo convivessero invece molte diverse tipologie del genere, Nicoll si propone di ricostruire il panorama sul genere nella sua totalità. L'intento tassonomico, che è caratteristico di tutto *The History of English Theatre*, si rivela nella lunga lista di trame inserite per esemplificare i quattro grandi filoni sotto i quali l'autore racchiude l'intero repertorio del periodo: la commedia sentimentale, la commedia di maniera, la commedia umoristica e la farsa. Di queste categorie, tuttavia, si dà solo una breve descrizione formale, per lo più impostata ancora sull'opposizione sentimentalismo/comicità¹⁸⁸ e ancora inficiata dal rimpianto per la commedia della Restaurazione:

It must be our object in the succeeding pages of this book to delineate both the typically inartistic movements of the time and the genuine success of those who retained something of that refined polish and perfection of comic utterance which marked out the comedies of the Restoration.¹⁸⁹

Se da un lato dunque il suo lavoro ha il pregio di essere ancora oggi un importante punto di riferimento bibliografico, la sua validità è fortemente penalizzata dalla totale mancanza di inquadramento storico e culturale delle categorie, che per questo motivo restano definizioni astratte e, come sempre in questi casi, difficilmente applicabili a casi concreti.

¹⁸⁷ Ibid., p. 306.

¹⁸⁸ Per esempio, alcune delle categorie individuate da Nicoll, come la "comedy of humour" e la "comedy of intrigue", sono prese in considerazione in quanto reazioni alla commedia sentimentale.

¹⁸⁹ Allardyce Nicoll, *The History of English Theatre, Vol. III, Late Eighteenth Century Drama 1750-1800*, cit., p. 110.

Maggiormente interessato a contrastare la dicotomia *sentimental//laughing* è il più recente saggio di Robert D. Hume, che si propone di rinnovare la terminologia delle vecchie categorizzazioni, introducendone una che descriva le commedie in base all'effetto che si propongono di suscitare sul pubblico. Pur scegliendo un criterio che vorrebbe dar conto della dimensione spettacolare e della ricezione del testo drammatico, il risultato della trattazione è tuttavia ancora quello di perdersi in un mero elenco classificatorio, che non vengono problematizzate né inserite in alcun modo nel contesto storico e culturale del periodo. Nel caso del periodo denominato "High Georgian and *fin de siècle*" (1780-1800), per esempio, si menziona la presenza di una nuova *comédie sérieuse*, suddivisa ulteriormente in quattro filoni, a cui sono associati rispettivamente quattro esempi di commedie, ma manca un qualsiasi approfondimento sulle condizioni specifiche del periodo o sulle motivazioni della nascita di questa nuova tipologia.

Nonostante si possa riconoscere allo studio il pregio di concludere con una riflessione sul rapporto tra testo scritto e messa in scena, in cui si menzionano il ruolo della particolare atmosfera dei grandi teatri di fine secolo e della capacità dell'attore di valorizzare il testo, senza dubbio l'impostazione generale del discorso è ancora espressione di un approccio strutturalista, che non dà conto di altri aspetti extratestuali che hanno tuttavia un impatto determinante sulla produzione teatrale del periodo. Inoltre, è pregiudiziale che l'assunto di partenza sia non una riflessione generale sulla natura delle forme teatrali quanto una valutazione negativa dell'aspetto letterario di questi testi specifici; essi devono essere giudicati "by the standards of the theatre for which they were written",¹⁹⁰ dato che, al contrario di altri, non possono essere apprezzati con la sola lettura, che costituisce il solo mezzo a disposizione per accostarci a quei lavori:

The poetic richness of Shakespeare, the plot intensity of Jacobean city comedy, the linguistic polish of Vanbrugh, and the verbal gags of Wilde all work to satisfy the reader. (...) But eighteenth-century comedies do not develop the features which make for good reading, and in consequence we see them at a crushing disadvantage.¹⁹¹

¹⁹⁰ David Robert Hume, "The Multifarious forms of Eighteenth Century Comedy", in George Winchester Stone, *The Stage and the Page*, cit., p. 25.

¹⁹¹ Ibid. p. 27.

Un approccio più moderno e più interessato ad approfondire il rapporto tra scrittura e contesto storico, anche se cronologicamente precedente a quello di Hume, è presentato da Dougald MacMillan in un famoso articolo intitolato “The Rise of Social Comedy in the Eighteenth Century”.¹⁹² Senza voler rendere conto della totalità dell’offerta comica del periodo storico, MacMillan mette efficacemente in evidenza una tipologia di genere drammatico che a suo avviso è la più rappresentativa dell’epoca: la commedia sociale. Come abbiamo già visto, anche George Taylor menzionerà nel suo studio sul teatro e sulla Rivoluzione francese questa forma drammatica come una delle più adatte a descrivere le recenti evoluzioni della società borghese. Laddove in questo periodo la tragedia resta ancorata ai grandi modelli del periodo elisabettiano e del periodo neoclassico, finendo per produrre epigoni che non riescono a esprimere e rappresentare l’evoluzione della nuova società, la commedia che si sviluppa in questi anni sa proporre invece uno sguardo attento quando non anche severo e critico nei confronti dell’attualità sociopolitica. Scaturita da una commistione tra tragedia borghese e commedia sentimentale, essa ha un’atmosfera piuttosto seria in cui lo *humour* non trionfa, ma ha il pregio di essere caratterizzata da “a concern with relatively live social and political issues, social injustice, folly, and roguery and immorality”.¹⁹³ I maggiori interpreti ne sono Thomas Holcroft, Frederick Reynolds e Elizabeth Inchbald, di cui scopriremo il deciso impegno sociale nella commedia *Such Things Are* (1787). Nell’ultimo decennio, questi autori ritornano a un atteggiamento critico, analogo a quella della commedia della Restaurazione; ma rispetto a essa l’azione è calata in una realtà più vicina agli spettatori a cui si rivolge, in modo che questi possano più facilmente riconoscersi in essa:

The audiences saw (...) in these comedies persons like themselves, in situations that they might well find themselves in, (...) and finally virtue rewarded and vice punished.¹⁹⁴

Sebbene MacMillan affermi la lontananza di queste commedie dagli esempi satirici tipici della tradizione del primo Settecento inglese, Matthew J. Kinservik si

¹⁹² Dougald MacMillan, “The Rise of Social Comedy in the Eighteenth Century”, in *Philological Quarterly*, 41/1 (January 1962), pp. 330-8.

¹⁹³ Ibid., p. 336.

¹⁹⁴ Ibid., p. 334.

ricollega paradossalmente proprio a tale saggio nel tracciare l'evoluzione della satira nel XVIII secolo. L'idea fondante della sua prospettiva critica prende le mosse da un'interessante considerazione sugli effetti produttivi che il sistema censorio avrebbe avuto sui testi satirici del XVIII secolo.¹⁹⁵ Secondo Kinservik, infatti, lo scopo di Larpent non è quello di bloccare le opere giudicate inadatte: le numerose correzioni presenti nei testi testimoniano piuttosto della volontà di spingere gli autori a riscriverli in modo tale che questi possano essere messi in scena. Questa continua limitazione dell'espressione ha sì finito per condizionare pesantemente il tipo di composizione, ma non ha cancellato l'aspirazione degli autori a relazionarsi criticamente con i problemi di attualità. Da qui l'idea di introdurre il concetto di 'satira empatica' ("sympathetic satire"), una forma drammatica caratteristica della fine del secolo, messa in atto soprattutto da Inchbald e Macklin:

the new satire eschews easy laughter in favor of more though-provoking treatment of social ills: and its characters possess a degree of psychological realism that demands a sympathetic understanding.¹⁹⁶

Ciò che resta taciuto negli studi di MacMillan e Kinservik, tuttavia, è la preponderante presenza dei generi comici minori (*burlesque*, burletta, farsa, opera comica, etc.), che, anche date le nuove dimensioni del Covent Garden e del Drury Lane, entrano in questi anni a far parte del repertorio dei teatri legittimi e sempre più influenzano le produzioni dei generi tradizionali. Joseph Donohue, che riserva invece molta attenzione all'aspetto dell'evoluzione dei generi letterari tradizionali, parla dell'ultimo decennio del XVIII secolo come del momento fondamentale in cui si determina l'aspetto del dramma nel secolo successivo.¹⁹⁷ A descrivere con accuratezza i cambiamenti a cui va incontro la commedia è però Richard Bevis, che in *The Laughing Tradition* evidenzia in particolare due tendenze compositive derivanti dai generi minori: l'inserimento di brani musicali nel testo ("musicalization") e l'esaltazione dell'effetto visivo per sé ("spectacularism").¹⁹⁸ La presenza della

¹⁹⁵ Michael J. Kinservik, *Disciplining Satire. The Censorship of Satiric Comedy on the Eighteenth-Century London Stage*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2002, pp. 106-32.

¹⁹⁶ Ibid., p. 205.

¹⁹⁷ Cfr. Joseph Donohue, *Theatre in the Age of Kean*, cit., pp. 84-104.

¹⁹⁸ Richard Bevis, *The Laughing Tradition. Stage Comedy in Garrick's Day*, cit.. Si veda in particolare la sezione intitolata "Harlequin's Invasion", pp. 64-78.

musica sarà rilevante anche in due dei casi che saranno proposti per questa ricerca, *A Day in Turkey* e *The Whim*.

I drammaturghi sono i primi a confermare questa evoluzione, dando testimonianza nei loro scritti privati del progressivo cambiamento del gusto del pubblico, a cui si sono dovuti adattare. Dalle parole di Richard Cumberland, per esempio, si capisce chiaramente che l'autore deve subire, contrariato, le nuove condizioni a cui la dura legge di mercato lo costringe:

Since the stages of Drury Lane and Covent Garden have been so enlarged in their dimensions as to be henceforward theatres for spectators rather than playhouses for hearers, it is hardly to be wondered at if their managers and directors encourage those representations, to which their structure is best adapted. The splendor of the scenes, the ingenuity of the machinist and the rich display of dresses, aided by the captivating charms of music, now in a great degree supercede the labours of the poet. There can be nothing very gratifying in watching the movements of an actor's lips, when we cannot hear the words that proceed from them; but when the animating march strikes up, and the stage lays open its recesses to the depth of a hundred feet for the procession to advance, even the most distant spectator can enjoy his shilling's-worth of show. What then is the poet's chance? Exactly what the parson's would be, if the mountebank was in the market-place, when the bells were chiming for church.¹⁹⁹

Anche Hannah Cowley sostiene una posizione molto dura in quello che sarà il suo testamento artistico, e cioè la prefazione alla sua ultima commedia, *The Town Before You*,

An acute Critic lately said, in one of those assemblies where conversation, though sometimes light, is seldom without meaning, "A Comedy to please, in the present day, must be made, not written.(...) Laugh! Laugh! Laugh! is the demand: Not a word must be uttered that looks like instruction, or a sentence which ought to be remembered.

¹⁹⁹ Richard Cumberland, *Memoirs of Richard Cumberland, Written by Himself*, vol. II, London: printed for Lackinton, Allen & Co., 1807, p. 384.

From a Stage, in such a state, it is time to withdraw; but I call on my younger cotemporaries, I invoke the rising generation, to correct a taste which, to be gratified, demands neither genius or intellect;--- which asks only a happy knack at inventing TRICK, I adjure them to restore to the Drama SENSE, OBSERVATION, WIT, LESSON! and to teach our Writers to respect their own talents.²⁰⁰

Il suo ritiro non è che uno tra i tanti casi di abbandono delle scene, osservabili tra la fine del secolo e l'inizio di quello successivo, da parte di commediografi che avevano avuto successo fino ad allora, ma che sembrano non sapersi adattare alle nuove caratteristiche della condizione teatrale.²⁰¹ Pur non volendo assecondare ricostruzioni critiche apocalittiche, rischiando così di ripercorrere errori del passato nel parlare di 'morte della commedia', nel catalogo di Larpent si nota quasi un dimezzamento delle opere catalogate con questa etichetta nella seconda decade dell'Ottocento.²⁰² Si può certamente affermare che saranno altre forme drammatiche, come il melodramma e l'opera comica, a trionfare nei teatri nel nuovo secolo.

3.1.2 Le commediografe

Nell'atto di restituire alla commedia la giusta centralità nella storia del teatro di questi anni, sarà altrettanto importante riaffermare l'importanza del contributo delle drammaturghe all'evoluzione di questo genere, ruolo che per molto tempo è stato sottovalutato e che, invece, a un'attenta osservazione dei repertori, è giusto attribuire. Jeffrey Cox ricorda come, accanto a nomi quali Richard B. Sheridan,

²⁰⁰ Hannah Cowley, *The Town Before You*, London: G. Woodfall, 1795, p. x. Sull'importanza di questo prologo e sulla riflessione sulle sue posizioni sull'evoluzione del genere, confronta Jeffrey N. Cox, Michael Gamer, "Torn from its Genus": Hannah Cowley on Comedy, Laughter, Morality" in Gioia Angeletti (ed.), *Emancipation, Liberation and Freedom. Romantic Drama and Theatre in Britain, 1760-1830*, Parma: Monte Università Parma Editore, 2010, pp. 87-116.

²⁰¹ Inchbald non scrive per il teatro tra il 1794 e il 1797 e si ritira definitivamente nel 1805; Reynolds e Holcroft continueranno a scrivere, ma dedicandosi ad altri generi a partire dal nuovo secolo; Colman lascia le scene con *John Bull* nel 1808; Cumberland scrive solo due commedie nel nuovo secolo, senza riscuotere alcun successo (cfr. Joseph Donohue, *Theatre in the Age of Kean*, cit., p. 128 e Jeffrey N. Cox, "Cowley's Bold Stroke for Comedy", in *European Romantic Review*, 17/3 (July 2006), p. 363.

²⁰² Tra il 1790 e il 1800 si contano ottantasette manoscritti presentati con il nome di commedia; tra il 1810 e il 1820, invece, solo quarantasette (cfr. Dougald MacMillan, *Catalogue of John Larpent's Plays*, cit.).

George Colman the Younger, Richard Cumberland, Thomas Holcroft e Frederic Reynolds, negli ultimi due decenni del secolo si possano rintracciare più di trenta autrici che si dedicano alla scrittura di commedie, tra cui Elizabeth Inchbald, Hannah Cowley, Elizabeth Griffith, Frances Sheridan, Frances Burney, Mary Robinson e Mariana Starke. Sono tuttavia in particolare le prime due a dominare il panorama, riuscendo a trarre un certo guadagno dall'arte di scrivere: Inchbald, autrice poliedrica, che raggiunge la fama come drammaturga grazie a *Such Things Are*, lascerà alla sua morte un patrimonio di 6000 sterline; Cowley, che sarà la più famosa commediografa del suo tempo, grazie alla persistenza delle sue opere in teatro trae costante guadagno dai benefit. *The Belle's Stratagem* (1780) è una delle opere più rappresentate tra il 1776 e la fine del secolo, seconda solo a *The School for Scandal* (1777) di Sheridan.

Se i risultati ottenuti dalle commediografe ne dimostrano le capacità pari ai colleghi, bisogna evidenziare come non fossero invece paritetiche le rispettive condizioni sociali per l'accesso al mondo del teatro. Come è stato ormai definitivamente assodato a partire dal celebre studio di Ellen Donkin, *Getting into the Act*,²⁰³ la figura del manager teatrale acquista un valore particolare in relazione alle donne; se il suo patrocinio rappresenta per ogni aspirante drammaturgo un passaggio inevitabile, nel caso delle scrittrici questo innesca una relazione di vera e propria dipendenza, poiché esse sentono di dovere a lui non solo un'occasione, ma la legittimazione stessa del proprio ruolo artistico.²⁰⁴ La partecipazione delle donne al mondo del teatro non è infatti priva di pericoli per la reputazione di una "proper lady", che voglia mantenere intatta la sua reputazione, anche perché la costringe ad allontanarsi dall'intimità del proprio focolare e a esporsi al giudizio del pubblico e alle aspre critiche della stampa.²⁰⁵

A tal proposito, bisogna notare come la ricezione delle opere e le recensioni delle sezioni teatrali dei quotidiani dell'epoca siano ulteriori aspetti che penalizzano gravemente le autrici per questioni di *gender*. Si noterà diffusamente nella sezione analitica di questa ricerca come i pregiudizi dei recensori nei confronti delle

²⁰³ Ellen Donkin, *Getting into the Act. Women Playwrights in London, 1776-1829*, London and New York: Routledge, 1994.

²⁰⁴ Ibid., p. 28.

²⁰⁵ "Playwriting as a profession violated all the rules of conduct. It conferred on women a public voice. It gave them some control over, how women were represented on stage." (ibid., p. 18). Esempio il caso di Frances Burney, a cui il fratello consiglia di dedicarsi alla scrittura di romanzi perché "In the Novel Way, there is no danger – & in that, no Times can affect you" (citato in Misty G. Anderson, "Women Playwrights", in Jane Moody, Daniel O'Quinn (eds.), *The Cambridge Companion to British Theatre, 1730-1830*, cit., p. 145)

drammaturghe presupponga sempre un tono di superiorità morale, culturale e intellettuale, in cui serpeggia costante lo spettro della discriminazione. Anche quando il linguaggio si fa gentile, la consuetudine di ribadire il loro status di genere (“fair authress”, “Ladies”, “Misses”) è un modo di riaffermare l’inferiorità del genio femminile, del resto tante volte sottolineato. Kucich menziona il caso significativo di un commento alla scrittura di Joanna Baillie, il cui talento nella composizione è ormai universalmente riconosciuto:

We earnestly exhort miss Baillie (...) not to give any new ones [tragedies] to the world, until she has submitted them to the revision of some experienced and impartial friend (...) an instructor in taste.²⁰⁶

Le cose peggiorano laddove nelle loro opere siano presenti riferimenti politici, da cui le ‘signore’ farebbero meglio ad astenersi: “We hope not to hear these again”; “would have done better if she had omitted this speech” sono solo alcune delle espressioni più usate per commentare i casi in cui commenti di questo tipo si riscontrano nei testi drammatici. È però la costante tendenza a equiparare il frutto dell’ingegno alla vita privata delle autrici o persino al loro corpo (sottintendendo che la messa in scena del primo presupponga l’esposizione del secondo) ciò che più disturba nelle parole dei critici. Kucich coglie proprio questo aspetto quando parla di “tendency to regard their works (...) as material embodiments of their gendered identity”.²⁰⁷

Per le autrici, i luoghi in cui confrontarsi con tali critiche svalutanti saranno spesso le prefazioni delle opere pubblicate che, come avremo l’occasione di osservare, saranno spazi decisivi per delineare la propria immagine pubblica e negoziare così la propria libertà di espressione.²⁰⁸ È frequente infatti che si scelga di rappresentare il personaggio di una donna poco colta, strettamente legata ai doveri familiari e disinteressata alla politica, come farà Hannah Cowley, anche se la sua scrittura denuncia tutto il contrario. La scelta di Elizabeth Inchbald, tante volte sottolineata dalla critica, di essere politicamente molto più cauta come

²⁰⁶ Greg Kucich, “Reviewing Women in British Romantic Theatre”, in Catherine Burroughs (ed.), *Women in British Romantic Theatre: Drama, Performance and Society, 1780-1840*, Cambridge: CUP, 2000, p. 63.

²⁰⁷ Ibid., p. 59.

²⁰⁸ Cfr. Thomas Crochunis, “Authorial Performance in the Criticism and Theory of Romantic Women Playwrights”, in Catherine Burroughs (ed.), *Women in British Romantic Theatre*, cit., pp. 223-57.

drammaturga,²⁰⁹ dimostra quanto le autrici fossero coscienti dell'importanza di una oculata presentazione della propria identità per l'accesso al mondo del teatro:

The careers of female dramatists depended on their political innocence or neutrality- yet their plays might well engage political issues within a pose of female domesticity.²¹⁰

Ci sono casi, però, in cui le prefazioni saranno l'occasione di riaffermare con veemenza le proprie posizioni ideologiche e il proprio diritto alla libera espressione, come sarà per Lady Wallace, che pagherà però questa scelta con l'emarginazione artistica e una durissima campagna mediatica.

Betsy Bolton dedica una parte importante del suo influente studio *Women, Nationalism and the Romantic Stage* (che è stato appena citato) a indagare le modalità con cui le drammaturghe sono riuscite a trovare un compromesso con queste rigide regole di comportamento e la libertà di espressione. Dopo aver considerato il contributo delle performance pubbliche di donne famose e sempre esposte allo sguardo della collettività, come Emma Hamilton e Mary Robinson, la ricerca muove infatti verso l'ambito più propriamente drammaturgico e si concentra sul lavoro delle donne 'dietro le quinte', nelle varie fasi della produzione dello spettacolo teatrale. Il discorso critico si stringe allora intorno al tema del genere comico, o meglio della mescolanza tra dimensione sentimentale e farsesca, il cui sapiente bilanciamento ha consentito ad autrici come Hannah Cowley e Elizabeth Inchbald di lavorare all'interno dei limiti della censura senza rinunciare a occuparsi di attualità politica. Da un lato, infatti, la commedia sentimentale fornisce un linguaggio in cui tradurre gli avvenimenti di attualità e creare situazioni e personaggi tipici del genere. Dall'altro, gli aspetti farseschi sono inseriti nelle opere allo scopo di destabilizzare l'ideologia conservatrice, che Bolton vede come strutturalmente

²⁰⁹ Si noterà attentamente come la scelta di Elizabeth Inchbald sarà quella di mantenere una certa cautela nell'affermare l'indipendenza del proprio pensiero. Sull'argomento si veda per esempio Ellen Donkin, *Getting into the Act*, cit.; Betsy Bolton, *Women, Nationalism and the Romantic Stage*, cit., pp. 38-9; Amy Garnai, "Radicalism, caution, and censorship in Elizabeth Inchbald's *Every One Has His Fault*", in *SEL*, 47/3 (2007), pp.703-22 e, "Acting as Herself: Elizabeth Inchbald and Mediated Feelings", in Emily Hodgeson Anderson, *Eighteenth Century Authorship and the Play of Fiction. Novels and the Theatre, Haywood to Austen*, London: Routledge 2009, pp. 77-106.

²¹⁰ Betsy Bolton, *Women, Nationalism and the Romantic Stage*, cit., p. 39.

sottesa alla commedia sentimentale, e allo scopo di problematizzare gli stereotipi tipici di essa.

Pur essendo stato preso in considerazione in singoli saggi e articoli, il genere drammatico è stato raramente eletto a criterio per la selezione dei casi di studio nei volumi, ormai numerosi, che si sono occupati di drammaturghe a partire dagli anni Novanta del secolo scorso. Questo accade forse perché tali studi sono nati sulla scia dei contributi di Jerome MacGann e Marilyn Butler, con i quali si riafferma la priorità dell'approccio storico nello studio della letteratura romantica, e successivamente saranno caratterizzati fortemente dall'impostazione neo-storicista e da un'apertura verso gli studi culturali.²¹¹ Nei pochi casi in cui ci si sofferma a riflettere sul contributo dato in un genere specifico,²¹² tale riflessione è inserita in una più ampia panoramica sul ruolo delle donne a teatro, che rende conto della loro presenza davanti e dietro le quinte e nelle varie fasi della produzione teatrale. L'unico volume completamente dedicato alla scrittura comica femminile è quello di Misty Anderson, *Female Playwrights and Eighteenth-Century Comedy*, in cui si affianca lo studio sul lavoro delle drammaturghe Aphra Behn e Susanna Centlivre a quello sul contributo posteriore di Elizabeth Inchbald e Hannah Cowley. Come ricordato nel sottotitolo, il filo rosso dell'argomentazione critica è il motivo del matrimonio, che viene eletto a cifra interpretativa del lavoro globale delle scrittrici, in quanto simbolicamente fondante per il genere della commedia, ma anche in quanto contratto sociale determinante per l'identità della donna. La negoziazione delle condizioni matrimoniali da parte del personaggio femminile diventa il mezzo per contrattare il proprio ruolo nella società del tempo: la rappresentazione più o meno positiva dell'esito dell'unione sarà una metafora della fiducia delle autrici nei valori nazionalistici britannici: laddove Hannah Cowley, secondo Anderson, farà della *Englishness* un vanto per pretendere equità nel rapporto, Elizabeth Inchbald si concentrerà invece sulla difficoltà delle donne a trovare il proprio ruolo in caso di

²¹¹ Cfr. Jerome MacGann, *Romantic Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1983 e Marilyn Butler, *Romantics, Rebels, and Reactionaries: English Literature and Its Background, 1760-1830*, cit.. Tra i lavori successivi si ricordano Mary Anne Schofield, Cecilia Macheski (eds.), *Curtain Calls: British and America Women and the Theater, 1660-1820*, la miscellanea a cura di Catherine Burroughs, *Women in British Romantic Theatre: Drama, Performance and Society, 1790-1840*, cit., e il più recente Lilla Maria Crisafulli; Keir Elam (eds.), *Women's Romantic Theatre and Drama*, cit.. Un approccio più concentrato sull'aspetto della *performance*, intesa a livello strettamente teatrale, si veda l'interessante contributo di Laura Engel (ed.), *The Public's Open to Us All. Essay on Women and Performance in Eighteenth-Century England*, Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

²¹² Oltre al caso di *Women Nationalism and the Romantic Stage*, che include una riflessione sul ruolo della farsa, si veda per esempio il caso della sezione sul dramma storico "Historical Drama e Romantic Historiography", contenuta nel volume a cura di Lilla Maria Crisafulli; Keir Elam (eds.), *Women's Romantic Theatre and Drama*, cit.

divorzio o di fallimento dell'unione matrimoniale.²¹³ Certamente ricco di spunti validi e interessanti, lo studio di Anderson lascia tuttavia emergere alcune perplessità riguardo alla sua impostazione globale. L'attenzione esclusiva data al rapporto di coppia e non permette infatti di considerare le altre molteplici sfaccettature sociali e politiche affrontate nelle commedie; inoltre, interpretare i drammi proiettando il punto di vista dell'autrice sulla protagonista femminile può diventare estremamente riduttivo e rischia di creare un legame semplificato e *a priori* tra *gender* e *genre*.

3.2 Il momento analitico: scelte, metodi e fonti

Con l'intento di osservare come, lavorando all'interno della cornice del genere comico, le autrici riescano ad aggirare questi pregiudizi e trovino lo spazio e la forma per partecipare al dibattito pubblico, ho scelto di prendere in considerazione tre casi particolarmente significativi in relazione alle questioni di politica internazionale più rilevanti per l'Inghilterra della fine del Settecento: *Such Things Are* (1787) di Elizabeth Inchbald, *A Day in Turkey* (1791) di Hannah Cowley e *The Whim* (1795) di Lady Eglantine Wallace.

Ciò che mi ha guidato nella scelta dei testi è il fatto che, pur essendo scritti nel raggio di soli otto anni, rappresentano tre realtà molto diverse – dal punto di vista delle questioni politiche che affrontano, della figura pubblica delle autrici, della ricezione e delle strategie drammaturgiche – e quindi contribuiscono a dar conto della rapida mutazione della scena teatrale di questo periodo e delle diverse possibilità di approccio all'esperienza di scrittura drammatica messe in atto dalle donne. Elizabeth Inchbald è sicuramente la figura più conosciuta tra le tre: famosa non solo per la brillante carriera teatrale, ma anche per le opere di narrativa e di saggistica,²¹⁴ è stata una delle autrici dell'epoca più studiate dagli specialisti del periodo romantico. La passione politica, testimoniata anche dalle relazioni di amicizia con Thomas Holcroft e William Godwin, è tradotta in modo evidente nelle opere di narrativa, non sempre riconosciuta con altrettanta incisività nelle opere drammatiche con altrettanta incisività. Insieme a Hannah Cowley è tra le poche

²¹³ Cfr. Misty Anderson, *Female Playwrights and Eighteenth-Century Comedy*, New York: Palgrave, 2002, pp. 6-7.

²¹⁴ Famosi sono i suoi romanzi *A Simple Story* (1791) e *Nature and Art* (1794) e i suoi *Remarks for the British Theatre* (1806-1809).

drammaturghe del periodo ad essere stata oggetto di monografie e ad avere una ristampa moderna delle proprie opere drammatiche.²¹⁵ Più specializzata sulla produzione drammatica rispetto a Inchbald,²¹⁶ il nome di Hannah Cowley ha tuttavia sofferto maggiormente di quell'oblio riservato al teatro romantico, pur avendo al tempo riscosso un ottimo successo di pubblico con le sue commedie. Del tutto singolare e pressoché sconosciuto è invece il caso di Lady Wallace, la quale, in virtù del suo rango nobile, dimostra una libertà rispetto alle leggi del mercato teatrale sconosciuta alle altre due drammaturghe, che della loro passione avevano fatto mestiere. Tra le sue poche composizioni drammatiche,²¹⁷ *The Whim* è quella in cui Lady Wallace sfida maggiormente le regole della censura, a tal punto da rimanere tristemente famosa per essere una delle poche composizioni a subire un divieto di rappresentazione senza appello.

L'analisi dei testi si propone in primo luogo di ricostruire il contesto storico delle commedie, cercando di mettere in luce i rapporti con l'attualità politica. Il tema coloniale è di primaria importanza nella commedia di Elizabeth Inchbald, che inserisce nel suo dramma numerosi riferimenti al dibattito sulla gestione corrotta delle colonie indiane da parte dell'East India Company. Nella commedia di Hannah Cowley, invece, un'ambientazione orientale e stereotipata si rivela in realtà ricca di riferimenti alla più stretta attualità politica, rappresentata dalla Rivoluzione francese e dalla crisi russo-turca del 1791. In *The Whim*, infine, si scopre un riferimento sottile e pervasivo agli ideali giacobini e alla conseguente deriva autoritaristica che caratterizza la reazione del governo inglese.

Per svelare tali riferimenti, talvolta di difficile comprensione per un fruitore contemporaneo, si farà riferimento a documenti che contribuiscano a ricostruire la

²¹⁵ Cfr. le biografie su Inchbald: Samuel Robinson Littlewood, *Elizabeth Inchbald and her Circle: the Life Story of a Charming Woman (1753-1821)*, London: D. O'Connor, 1921; Roger Manvell, *Elizabeth Inchbald: England's Principal Woman Dramatist and Independent Woman of Letters in 18th Century London: a Biographical Study*, Lanham: University Press of America, 1987; Annibell Jenkins, *I'll Tell You What: The Life of Elizabeth Inchbald*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2003. Per la ristampa moderna delle opere drammatiche si veda invece *The Plays of Elizabeth Inchbald, 2 Vols.*, Paula R. Backscheider (ed.), New York; London: Garland, 1980. Su Hannah Cowley si veda il recente volume di Angela Escott, *'The Celebrated Hannah Cowley': Experiments in Dramatic Genre 1776-1794*, London: Pickering & Chatto, 2012 e l'edizione moderna delle opere drammatiche, *The Plays of Hannah Cowley, 2 Vols.*, Frederick M. Link (ed.), New York: Garland Publishing, 1979.

²¹⁶ Si deve tuttavia ricordare che Hannah Cowley si è dedicata per un breve periodo anche a composizioni poetiche partecipando al gruppo "Della Crusca". Sullo scambio poetico a sfondo sentimentale tra Hannah Cowley e Robert Merry, sotto i falsi nomi di Anna Matilda e Della Crusca cfr. W. N. Hargreaves-Mawdsley, *The English Della Crusca and Their Time, 1783-1828*, The Hague: Nijhoff, 1967.

²¹⁷ Secondo quanto riportato dalla *Biographia Dramatica*, Lady Wallace compone infatti tre commedie *Diamond cut Diamond* (1787), *The Ton*, (1788) e *The Whim* (1795) e una tragedia, *Cortes*, mai pervenuta (cfr. David Erskine Baker; Isaac Reed; Stephen Jones (eds.), *Biographia Dramatica vol. I part I*, London: Longman, 1812, p. 733). La sua produzione è relativamente scarsa rispetto a quella di Elizabeth Inchbald e Hannah Cowley, che nella loro carriera hanno prodotto rispettivamente ventidue e tredici pièce.

realtà quotidiana della vita della capitale. Sarà allora di grande interesse mettere in relazione i temi delle commedie con materiale non strettamente letterario, afferente per esempio alla musica o alle arti visive minori, che contribuiscono a ricostruire il *milieu* in cui si attiva la ricezione del pubblico o del lettore. Questo tipo di testi è tanto fondamentale quanto quelli che il tradizionale approccio storico-filologico indica come fonti genetiche delle opere in esame, perché entrambi parte del ‘contesto culturale’, definito da De Marinis

cultura sincronica al fatto teatrale in esame; più esattamente, esso è rappresentato dall’insieme del ‘testi’ culturali, teatrali ed extrateatrali, estetici e non, che possono essere messi in relazione con il testo spettacolare di riferimento, o con una sua componente: altri testi spettacolari, testi mimici, coreografici, scenici, drammaturgici e così via, da un lato; testi letterari, retorici, filosofici, urbanistici, architettonici ecc., dall’altro.²¹⁸

In questo senso si prenderanno in considerazione, per esempio, le vignette satiriche, tipiche della stampa popolare dell’epoca, che restituiscono con grande freschezza il punto di vista dell’uomo comune sui fatti di politica contemporanei. Vedremo infatti, nel caso di *A Day in Turkey*, come la rappresentazione parodistica dei rapporti di potere con la Russia della zarina Caterina II diffusa dalle illustrazioni di questo tipo sia importante per comprendere appieno alcune scelte drammaturgiche di Hannah Cowley, oltre che per ricostruire l’orizzonte di attesa del pubblico in sala. Non si potrà prescindere inoltre dal far riferimento ai resoconti delle discussioni parlamentari raccolte da William Cobbett nella *Parliamentary History of England*, che, fornendo testimonianza diretta degli interventi dei politici, offre interessanti spunti di riflessione in merito alla reciproca influenza tra linguaggio politico e linguaggio drammatico, così rilevante nel caso di personaggi come Edmund Burke, Charles Fox e William Pitt.²¹⁹

Nella convinzione che sia tuttavia necessario soffermarsi maggiormente sui testi che hanno avuto un’influenza più diretta sulla composizione delle commedie, questi saranno analizzati con accuratezza, cercando di rintracciare in essi influenze specifiche, quali per esempio il nome o il ruolo dei personaggi, le ambientazioni o

²¹⁸ Marco De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 46.

²¹⁹ Sulla teatralità della vita pubblica e politica del periodo tardo georgiano cfr. Judith Pascoe, *Romantic Theatricality*, cit., e Cecilia Pietropoli, Lilla Maria Crisafulli (eds.), *The Languages of Performance in British Romanticism*, Oxford: Peter Lang, 2008.

determinate situazioni comiche. Con questa prospettiva si osserveranno e discuteranno opere già individuate da studi precedenti e talvolta si faranno nuove ipotesi, prendendo in considerazione testi di genere drammatico, così come di genere narrativo, per esempio di tipologia epistolare o cronachistica di viaggio.

Sarà inoltre importante volgere lo sguardo alle condizioni più strettamente contingenti alla rappresentazione, ossia l'insieme di situazioni che vanno sotto il nome di "contesto spettacolare":

Il contesto spettacolare (o immediato) è costituito invece dalle situazioni pragmatiche e comunicative con le quali il testo spettacolare ha a che fare nei vari momenti del processo teatrale: esso riguarda quindi, in primo luogo, le circostanze di enunciazione e di fruizione dello spettacolo, ma anche le varie fasi genetiche (dal training degli attori all'adattamento del testo scritto, alle prove) e infine, ma non secondariamente, le altre attività teatrali che circondano il momento spettacolare vero e proprio.²²⁰

Si indagheranno dunque le ripercussioni che le nuove condizioni delle arene teatrali hanno avuto sulla ricezione della *pièce*, in particolare sul rapporto tra pubblico e autori/attori, mettendo in evidenza anche i casi in cui questo abbia determinato precise scelte drammaturgiche. Il caso di Hannah Cowley, che cede al gusto del grande pubblico introducendo in *A Day in Turkey* scene ricche di comicità triviale, è solo uno dei tanti esempi reperibili. Considerato che negli ultimi decenni del secolo l'attività teatrale coinvolge i palcoscenici provinciali con sempre maggiore intensità, si tratterà inoltre di evidenziare il rapporto di questi con i grandi teatri della capitale. Il ruolo svolto nel processo di coesione nazionale emergerà più volte dagli studi puntuali sulle commedie, ma con particolare forza nell'analisi di *The Whim*, unica a essere destinata a un debutto in provincia, nel teatro di Margate.

Per *Such Things Are* e *A Day in Turkey* la ricostruzione del contesto spettacolare sarà particolarmente fruttuosa, soprattutto grazie all'ausilio delle recensioni teatrali pubblicate sui quotidiani, che restituiscono l'atmosfera del debutto a teatro con dovizia di particolari. Queste riassumono infatti la trama dell'opera e commentano le interpretazioni degli attori, descrivono le impressioni degli spettatori per poi concludere spesso con giudizi personali dei recensori sulla

²²⁰ Ibid., p. 47.

capacità artistica dell'autrice. Mascherate da valutazioni estetiche, le parole dei giornalisti sono invece spesso la voce di ambienti alto-culturali che mal sopportano la presenza delle scrittrici. Le recensioni saranno inoltre corredate da un'abbondanza di ulteriori documenti sugli spettacoli, quali commenti di assidui frequentatori di teatro (tra cui il più importante è senza dubbio *Some Account on the English Stage* di John Genest)²²¹ e diari di artisti, attori o impresari teatrali (per esempio gli attori Charles Dibdin e Tate Wilkinson):²²² per dirla con Genette, testi che fanno parte dell'epitesto pubblico delle commedie.²²³

Rispetto alle altre due commedie, *The Whim* rivelerà la sua eccezionalità nel fatto di non essere mai stata rappresentata, né al momento del debutto previsto, bloccato dalla censura di Larpent, né mai più in epoca successiva, stando a quanto risulta dai calendari teatrali. Tale esempio è un'estrema conseguenza della pratica del controllo esercitato sui testi drammatici, prassi per ogni composizione a partire dal Licensing Act del 1737.

La traccia di questo controllo è riscontrabile nei manoscritti delle commedie mandati in visione all'Examiner of Plays, il quale apporta le correzioni da lui ritenute necessarie.

Si darà pertanto particolare rilievo al confronto tra le varie versioni oggi disponibili: il manoscritto di Larpent, la prima edizione successiva alla messa in scena e, laddove esistenti, quelle ancora posteriori (è il caso di Hannah Cowley e di Elizabeth Inchbald). *Nel caso di Such Things Are* è inoltre possibile usufruire del manoscritto autografo dell'autrice, che ci permetterà di evidenziare ulteriori fasi compositive, precedenti e posteriori a quelle prese in considerazione per le altre due commedie. Attraverso tale indagine si cercherà di dare conto, da un lato, degli ambiti di intervento della censura sul testo e dall'altro del ruolo svolto dall'autocensura messa in atto dalle drammaturghe stesse. In relazione al primo tipo, una volta individuate le correzioni di Larpent sul manoscritto, si faranno delle ipotesi sulle motivazioni specifiche del giudizio, per poi cercare di capire come e se vengano reinserite nelle edizioni pubblicate.

²²¹ John Genest, *Some Account of the English stage, from the Restoration in 1660 to 1830*, New York: Franklin, [1832] 1965.

²²² Thomas Dibdin, *Reminiscences of Thomas Dibdin*, vol. I, cit.; Tate Wilkinson, *Memoirs of His Own Life, in Four Volumes*, cit..

²²³ "È epitesto qualsiasi elemento paratestuale che non si trovi annesso al testo nello stesso volume, ma che circoli in qualche modo in libertà, in uno spazio fisico e sociale virtualmente illimitato" (Gérard Genette, *Soglie*, Torino: Einaudi, 1982, p 337).

Tra le variazioni messe in atto dalle drammaturghe bisognerà inoltre distinguere gli interventi riguardanti il contenuto politico del testo e quelli che invece mirano ad adattarlo a una diversa ricezione: il manoscritto Larpent è infatti pensato come testo per il teatro; la prima edizione a stampa (ed eventuali successive) è destinata invece a essere fruita per lo più come testo per la lettura. Pur non andando a intaccare la natura profonda del testo drammatico, che come è ormai stato definitivamente affermato, è strutturato in quanto parte di un più complesso sistema di codici che compone il testo spettacolare,²²⁴ la diversità del *medium* di fruizione influenzerà scelte di stile o revisioni, specie su elementi più strettamente legati alla messa in scena (*in primis* le indicazioni di scena). Riuscire a distinguere gli interventi autoriali da quelli allografi sarà inoltre un procedimento essenziale per capire come ognuna delle tre autrici percepisse e gestisse il proprio spazio di creatività in rapporto alla sfera pubblica. Vedremo infatti quanto questa percezione cambi tra testo per il teatro ed edizione a stampa, in ragione di una fruizione comune e pubblica, ma soggetta a censura, nel primo caso, e una fruizione privata, ma più libera, nel secondo. Si cercherà infine di dar conto di come gli interventi di autocensura modifichino il tono globale della commedia, rispetto a come era in prima stesura, ponendo interessanti questioni in relazione all'ibridazione del genere comico con generi minori e più popolari.

Altro passaggio importante consisterà nel considerare il ruolo della prefazione alle edizioni a stampa, luogo particolarmente importante per l'affermazione dell'istanza autoriale. La prefazione drammatica, in uso a partire dal periodo rinascimentale, è infatti lo strumento principale attraverso cui il drammaturgo afferma la propria voce, attribuendosi la responsabilità di ciò che segue:

Paratext gave the writer authority by addressing him as 'author'. The author's name gained status and became attractive to dramatic consumers and potential patrons, which then increased dedications, proving how the different types of paratext relied on each other to construct an authoritative identity for the writer. Because of this authority, the playwright became more important than he had in previous generations. Paratext created and then advertised 'the author', and it

²²⁴ Sulla definizione di testo spettacolare come testo complesso, costituito da più codici, linguistici e non linguistici, cfr. Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, cit.; Patrice Pavis, *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*, cit.; Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit.

is because of this that the number of plays containing paratextual material also increased in the late 1620s and throughout the 1630s.²²⁵

Scrive Genette che la funzione principale di queste parti di testo è “assicurare una buona lettura dell’opera”,²²⁶ specificandone talvolta il percorso genetico (‘genesi’, secondo la terminologia dello studioso francese), le motivazioni principali che hanno indotto alla scrittura (‘i temi del perché’) e il modo in cui si debba interpretare (‘i temi del come’).²²⁷ Questi artifici nascondono l’intento di dirigere o guidare la lettura dell’opera da parte dell’autore, azione che si caricherà di un significato particolarmente importante dal momento che si tratta di opere dai contenuti fortemente politicizzati.

Diversamente dai prologhi, i quali vengono pronunciati sul palcoscenico di fronte al pubblico, prevedono l’intermediazione dell’attore e, nei casi presi in esame, sono spesso scritti da professionisti (diversi dalle autrici), le prefazioni nascono a corredo di un testo pubblicato e mettono in comunicazione diretta l’autore e il lettore, selezionando in un certo senso il pubblico fruitore. Ciò significa in primo luogo che sono testi posteriori alla messa in scena, che possono – e sarà frequentemente così – presentare commenti sull’andamento degli spettacoli e sulle reazioni ricevute in sala o nei giorni immediatamente posteriori. Se è vero infatti, come scrive Genette, che lo scopo principale della prefazione originale è quello di parlare direttamente al lettore del testo,²²⁸ è pur vero che per le prefazioni drammatiche viene fatta un’ulteriore specifica, la cui rilevanza sarà confermata dai casi esaminati:

L’edizione delle opere teatrali offrirà ben presto agli autori un’occasione meno...spettacolare, ma forse più efficace [del prologo], di regolare i conti con la critica e la cabala.²²⁹

²²⁵ Audrey Birkett, *The Influence and Association of Paratext in Caroline Drama*, Royal Holloway, University of London, Ph.D. Thesis, 2011, p. 25. Cfr. a proposito del ruolo del paratesto nei testi drammatici Zacchi, Romana, *La società del teatro nell’Inghilterra della Restaurazione*, Bologna: Clueb, 1984; Kevin Dunn, *Pretexts of Authority: The Rhetoric of Authorship in the Renaissance Preface*, Stanford: Stanford University Press, 1994; Douglas Brooks, *From Playhouse to Printing House: Drama and Authorship in Early Modern England*, Cambridge: CUP, 2000; Joseph Lowenstein, *Ben Jonson and Possessive Authorship*, Cambridge: CUP, 2002.

²²⁶ Gérard Genette, *Soglie*, cit., p. 194.

²²⁷ Cfr. *ibid.*, p. 193 e sgg.

²²⁸ Cfr. *ibid.*, p. 191.

²²⁹ *Ibid.*, p. 163.

Sarà infatti frequente trovare nelle prefazioni reazioni di risentimento rispetto alle critiche negative dei recensori degli spettacoli, in particolare quando queste alludono a un presunto interesse politico delle autrici. Ciò sarà particolarmente vero per la commedia *The Whim*, in cui la prefazione, poiché privata della messa in scena, è usata principalmente per rispondere alle accuse politiche e alla censura, per mezzo di controargomentazioni puntuali o attraverso la valorizzazione di specifiche scelte compositive dell'autrice.

Altra caratteristica della prefazione è quella di essere legata all'occasione di pubblicazione, più che all'architettura del testo stesso, e quindi potenzialmente rinnovabile ogni volta che si proceda a una nuova edizione.²³⁰ Il confronto tra la prima edizione e quella tardiva del 1808 della commedia di Elizabeth Inchbald sarà principalmente interessante proprio per lo sguardo retrospettivo contenuto nella prefazione della seconda. Il fatto di essere scritta da Inchbald stessa a distanza di alcuni anni dalla prima stesura della commedia e dalla prima prefazione crea un curioso effetto di scissione tra i diversi ruoli dell'autrice: da donna più esperta e più matura, riflette infatti sull'evoluzione del proprio ruolo nella società e sulle ingenuità commesse agli inizi nella propria produzione letteraria. Tale esempio porta alla luce la presenza di molteplici istanze autoriali e impone la necessità di estendere e adattare anche alla forma drammatica²³¹ le celebri riflessioni formulate da Michel Foucault nel saggio *Che cos'è un autore?*:

tutti i testi che sono provvisti della funzione-autore comportano questa pluralità di ego. L'ego che parla nella prefazione di un testo di matematica (...) non è identico né nella sua funzione né nel suo funzionamento a colui che parla nel corso di una dimostrazione (...). Ma si potrebbe anche rintracciare, nello stesso trattato, un terzo ego; quello che parla per dichiarare il senso del lavoro, gli ostacoli incontrati, i risultati ottenuti, i problemi che ancora si pongono: (...) La funzione-autore non è assicurata da uno di questi ego (il primo) a spese degli altri due, i quali non ne sarebbero più allora che lo sdoppiamento fittizio. Bisogna dire al contrario che in tali discorsi, la funzione-autore ha un tale ruolo che provoca la dispersione di questi tre ego simultanei.²³²

²³⁰ Cfr. *ibid.*, p. 159; Genette cita Derrida sul paratesto hegeliano: "Le prefazioni (...) si moltiplicano di edizione in edizione e tengono conto di una storicità più empirica; rispondono ad una necessità di circostanza".

²³¹ Foucault parla di "discorsi che sono provvisti di una funzione-autore", (Michel Foucault, *Scritti Letterari*, Milano: Feltrinelli, 2004, p. 13), ma la forma drammatica è anomala in quanto per sua natura "mimetic, rather than strictly diagetic –acted rather than narrated" (Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, cit., p. 106)

²³² *Ibid.*, p. 14.

A partire dall'osservazione delle prefazioni, si cercherà di riflettere in senso più ampio sull'immagine pubblica delle autrici. Abbiamo già notato come queste mostrino approcci completamente diversi: dal temperamento sfrontato ostentato da Lady Wallace, alla cautela diplomatica della Inchbald, fino al modello femminile dimesso, ligio alle convenzioni patriarcali, e quindi rassicurante, di Hannah Cowley. Pur nella loro diversità, tuttavia, ciascuno dei modelli proposti dalle drammaturghe testimonia della necessità di rapportarsi con la scena pubblica. Infatti, come scrive Greenblatt,

even inaction or extreme marginality is understood to possess meaning and therefore to imply intention. Every form of behaviour, in this view, is a strategy: taking up arms or taking flight are significant social actions, but so is staying put, minding one's business, turning one's face to the wall. Agency is virtually inescapable.²³³

Per ampliare la prospettiva sulla carriera delle autrici si prenderanno in considerazione testi biografici (quali il lavoro di James Boaden su Elizabeth Inchbald),²³⁴ lettere estratte dalla corrispondenza privata delle autrici (sarà il caso di Hannah Cowley e delle lettere inedite indirizzate a David Garrick). Si farà naturalmente uso anche di ulteriori opere delle autrici, talvolta di diverso genere letterario, tra i quali per esempio la cronaca di Lady Wallace *The Conduct of the King of Prussia and General Doumurier*²³⁵ o il saggio di Elizabeth Inchbald su *The Artist*²³⁶ che contribuiranno a ricostruire gli atteggiamenti artistici di ciascuna, nonché il loro giudizio sull'andamento generale dell'arte drammatica del periodo.

In conclusione, si cercherà di offrire una chiave di lettura che sappia mostrare il legame imprescindibile che esiste tra i diversi aspetti dell'oggetto della ricerca, cercando di coniugare la giusta attenzione al contesto storico e sociale, tipica dell'approccio neostoricista, con un'analisi più focalizzata sul testo spettacolare, che non si soffermi soltanto sui contenuti tematici dell'opera.

²³³ Stephen Greenblatt, "Resonance and Wonder", cit., p. 15.

²³⁴ James Boaden, *Memoirs of Mrs. Inchbald*, Vol. I, London: Richard Bentley, 1833.

²³⁵ Lady Eglantine Wallace, *The Conduct of the King of Prussia and General Dumourier investigated by Lady Wallace*, London: J. Debrett, 1793

²³⁶ Elizabeth Inchbald, "To the Artist", cit., pp. 9-19.

Attraverso questo tipo di approccio si raggiungerà anche l'obiettivo di mostrare come il contributo delle donne sia significativo rispetto al dibattito politico, contro ogni tentativo di riduzione delle loro composizioni a mere opere di intrattenimento; inoltre – risultato ancora più importante – si mostrerà come l'analisi della scrittura drammatica femminile si riveli un punto di vista privilegiato per fornire un'interpretazione più organica, profonda e concreta dell'universo teatrale di fine Settecento.

Parte II

Le Commedie

4 Le cose stanno così

Il 10 febbraio 1787 debutta al Theatre Royal Covent Garden *Such Things Are. A Play in Five Acts* di Elizabeth Inchbald. Delle ventuno composizioni drammatiche, dalle forme più diverse,²³⁷ che l'autrice scrive tra il 1784 e il 1805 questo 'play' in cinque atti è sicuramente quello che avvia la carriera brillante dell'autrice, riscuotendo uno straordinario successo di pubblico. È infatti la Inchbald stessa, nei suoi diari, a commentare così l'esito della prima: "The play was received with uncommon applause. I was happy beyond expression".²³⁸

L'opera viene poi replicata ventidue volte solo nella prima stagione, il lunedì 19 in presenza della famiglia reale. L'amico e biografo James Boaden ricorda la grande folla presente a teatro e la somma straordinaria che questo evento fruttava all'autrice:

Mrs. Inchbald saw Bow Street full of people that could not get in to see her play. She estimated that it produced her £900; and it might be so, if she received any presents which it might be improper to minute down.²³⁹

Le repliche continuano al Covent Garden nella stagione successiva e per tutti gli anni Novanta, anche se meno numerose, e al teatro di Haymarket nel corso del nuovo secolo.²⁴⁰ Già alla fine degli anni Ottanta si attestano messe in scena nei teatri provinciali, quali quello di Dublino (16 Aprile 1787),²⁴¹ a Bath (17 Aprile 1787),²⁴² a Margate²⁴³ e Bristol.²⁴⁴

²³⁷ La drammaturga si cimenta infatti in diverse forme drammatiche (farsa, *play*, *drama*, commedia e anche una tragedia), tra le quali compaiono anche molti adattamenti dal francese e dal tedesco. Cfr. Paula Backscheider (ed.), *The Plays of Elizabeth Inchbald*, 2 vols., cit., e Angela Smallwood (ed.), *Eighteenth-Century Women Playwrights*, vol. 6, London: Pickering & Chatto, 2001, pp. xxix-xxxiii.

²³⁸ James Boaden, *Memoirs of Mrs. Inchbald*, vol. I, cit., p. 240.

²³⁹ Ibid., pp. 243-4.

²⁴⁰ Cfr. Charles Beecher Hogan, *The London Stage, part 5, vol. II*, cit., e John Genest, *Some Account on the English Stage*, vol. x, cit., p. cxix.

²⁴¹ Cfr. John C. Greene, *Theatre in Dublin, 1745-1820: A Calendar of Performances*, vol. 4, Bethlehem, PA: Lehigh University Press, 2011, p. 2435.

²⁴² Cfr. Heather Bryant, *Theatre Royal, Bath*, Bath: Kingsmead press, 1977, p. 109.

²⁴³ Cfr. Thomas Dibdin, *Reminiscences of Thomas Dibdin*, vol. I, cit., p. 57.

Secondo consuetudine, la prima edizione dell'opera viene pubblicata l'anno successivo al debutto, nel 1788; a questa ne seguono molte altre, tra cui quella del 1808, inserita nell'antologia della casa editrice Longman, *The British Theatre*, per cui l'autrice cura le prefazioni alle opere, i famosi *Remarks*.²⁴⁵

Ambientata nell'isola di Sumatra, governata da un temibile Sultano locale, la commedia si concentra sui vizi di una comunità di coloni britannici stanziati da tempo sul territorio, che sarà scombussolata dall'arrivo di due personaggi dalle intenzioni e dall'atteggiamento tra loro opposto: l'ipocrita leccapiedi Twineall e il virtuoso e sincero Haswell, che si occuperà di ristabilire nell'isola un principio di giustizia ed equità.

La questione indiana era ormai al centro del dibattito pubblico fin dal primo discorso di Edmund Burke a favore dell'East India Act di Charles Fox del 1783, ma è particolarmente di attualità in questi giorni del 1787. Solo tre giorni prima, infatti, si è tenuto in Parlamento il famoso discorso di Richard Brinsley Sheridan a sostegno dell'*impeachment* del governatore del Bengala Warren Hastings: con le sue cinque ore di durata e la presenza del pubblico pagante in Parlamento, l'evento segna l'acme dell'attenzione intorno al dibattito.

Il momento della messa in scena è dunque frutto di una scelta ben studiata dal manager del Covent Garden Thomas Harris, che intuisce la possibilità di sfruttare il clamore che si sarebbe sollevato intorno all'argomento e spinge dunque l'autrice a concludere la stesura di *Such Things Are* in tempo per approfittare dell'interesse generale.

Sono proprio l'attualità e la verosimiglianza della trama e dei personaggi le caratteristiche dell'opera a essere maggiormente evidenziate dall'autrice e dai critici: già nell'*advertisement* dell'edizione del 1788, la drammaturga sottolinea

²⁴⁴ Cfr. Charles Dibdin, *The Musical Tour of Mr. Dibdin: in which ... previous to his Embarkation for India ... he finished his Career as a Public Character*, Sheffield: J. Gales, 1788, p. 37, disponibile in edizione digitale ECCO TCP, Eighteenth Century Collections Online all'indirizzo <http://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004897532.0001.000?view=toc> (consultato il 21/03/2013/).

²⁴⁵ Alla prima edizione, *Such Things Are; A Play, In Five Acts. As Performed At The Theatre Royal, Covent Garden. By Mrs. Inchbald*, London: G. G. J. and J. Robinson, 1788, da qui in poi si farà riferimento con la sigla STA1. Per l'edizione del 1808, invece, cfr. "Such Things Are, a Play in Five Acts. As Performed at the Theatre Royal, Covent Garden. Printed under the Authority of the Managers from the Prompt Book. With Remarks by the Author", in *The British Theatre, A Collection of Plays which are acted at the Theatres Royal, Drury-Lane, Covent Garden, Haymarket. Printed under the Authority of the Managers from the Prompt Books. With Biographical and Critical Remarks, by Mrs. Inchbald. Vol. 23*, London: Longman, 1808. A questa edizione ci si riferirà con la sigla STA2. La grande quantità di ristampe lascia intuire che il successo a teatro abbia aperto la strada all'ampia diffusione anche del testo per la lettura: nel 1805 infatti esistevano già tredici edizioni dell'opera (cfr. George Watson, *The New Cambridge Bibliography of English Literature, vol. 2, 1660-1800*, Cambridge, CUP, 1971, col. 843). Cfr. anche Katherine S. Green, "'You Should be my Master': Imperial Recognition Politics in Elizabeth Inchbald's *Such Things Are*", in *CLIO* 27/3 (Spring 1998), p. 387.

come la scelta dell'ambientazione nell'isola di Sumatra avrebbe garantito alla trama "the strictest degree of probability" e di nuovo nei *Remarks* del 1808 si sottolinea in prima istanza "there were novelty, locality and invention in 'Such Things Are'" (STA2, p. 3).

Sarà dunque importante che l'analisi si soffermi in primo luogo a valorizzare l'importanza dei riferimenti all'attualità, per poi mostrare come questi vengano rielaborati nella specifica forma drammatica in relazione al *topos* teatrale dell'ambientazione coloniale.

Sarà inoltre possibile apprezzare l'evoluzione delle prime fasi compositive relativamente all'interazione di tutti questi aspetti grazie all'opportunità di consultare e confrontare diverse versioni del testo, e cioè il manoscritto consegnato all'ufficio del Lord Chamberlain²⁴⁶, quello autografo²⁴⁷ e la prima edizione del 1788. In seguito, prendendo in considerazione la prefazione all'edizione del 1808 e soprattutto il saggio critico "*To the Artist*" del 1807, si riuscirà a mettere a fuoco la maturazione del pensiero poetico di Elizabeth Inchbald nel corso della sua carriera ventennale. Si cercherà pertanto di evidenziare la profondità della riflessione dell'autrice a proposito della differenza di libertà espressiva tra la scrittura narrativa e quella drammatica, tema che segna tutta la carriera della drammaturga.

4.1. Il Testo

4.1.1. Il tema e le fonti dell'opera

Sir Luke Tremor e sua moglie, protagonisti della commedia, vivono da sedici anni nella colonia di Sumatra quando, in apertura dell'opera, li troviamo nel mezzo di un battibecco a proposito della stima da riservare a Lord Flint, il responsabile per la

²⁴⁶ Il testo consegnato all'ufficio di Lord Chamberlain fa oggi parte della collezione Larpent contenuta nella biblioteca della Huntington Library (HL), a San Marino in California, ed è catalogato come Larpent MS 761 (Cfr. Dougal MacMillan (processed by), *Catalogue of John Larpent's Plays*, cit., e-book disponibile al sito <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf1h4n985c/>, consultato il 10/02/2013). Un surrogato del manoscritto è inoltre consultabile alla British Library, sotto forma di microfiche, catalogato come MS Fiche 253/672(1-3).

²⁴⁷ Il manoscritto autografo è conservato nella British Library (BL), catalogato come Add. MSS 27,575.

parte britannica dei commerci locali. Il Lord è subito descritto da Sir Luke come un nababbo, troppo accondiscendente con il Sultano locale e poco attento all'amministrazione degli affari; è invece ammirato per i suoi modi eleganti da Lady Tremor, di cui cominciamo a intuire l'attrazione per gli esponenti di classi sociali superiori alla sua. In questo primo atto vengono introdotti tutti i personaggi che ruotano intorno al piccolo microcosmo coloniale: Twineall, appena arrivato dall'Inghilterra con l'intenzione di ingraziarsi il favore dei presenti, che si promuove come esperto nell'arte della conversazione vuota ed elusiva, ma verrà ingannato e punito per le sue false lusinghe; la giovane Aurelia, ridotta come Lady Tremor a merce di scambio dalle logiche del mercato matrimoniale, che ha tuttavia affrontato il viaggio con la speranza di ritrovare il grande amore perduto Elvirus; infine il virtuoso Lord Haswell, in visita a Sumatra per osservare da vicino lo stato della prigione del Sultano. Accompagnato dal Guardiano (*The Keeper*), il suo cammino attraverso i vari ambienti della struttura lo farà entrare in contatto con diversi prigionieri, detenuti ingiustamente, a beneficio dei quali s'impegnerà a chiedere la grazia al Sultano. A colpirlo è in particolare il caso di una donna, rimasta in cella per quattordici anni in attesa che suo marito la vada a riscattare e che, grazie all'intercessione di Haswell, si scoprirà essere la moglie perduta anni addietro dal Sultano. In uno slancio di confidenze, questa dichiara a Haswell di vivere in castità, nel ricordo dell'amata; soprattutto, egli confessa di non essere il vero Sultano, ma solo un usurpatore cristiano che ne ha preso il posto in nome di una somiglianza fisica e che ha finora governato in maniera dispotica e priva di pietà per paura di essere scoperto dai nemici. Nelle prigioni Haswell entra in contatto anche con l'unico personaggio autoctono dell'opera (a parte il Guardiano), lo schiavo Zedan; dopo un primo momento in cui cerca di derubarlo, viene colpito dalla pietà da lui dimostrata e si pente, dichiarandosi suo debitore a vita.

L'opera si conclude con il ricongiungimento tra il Sultano e sua moglie e la futura promessa di un governo illuminato, finalmente fondato sull'ideale britannico della giustizia.

La tipica ambientazione orientalista inserisce l'opera in un filone già ben sperimentato nei teatri del periodo, nelle forme tradizionali sia dei generi maggiori, come la tragedia, sia di quelli minori, come la farsa o la *comic opera*. Il tema delle colonie orientali non è infatti nuovo ai palcoscenici metropolitani: visto il crescente

dibattito sul potere dell'East India Company nella zona indiana, già da un decennio vantava diversi esempi di trasposizioni teatrali, a partire da *The Nabob* di Samuel Foote (Haymarket, 1772). L'autrice stessa aveva già lavorato sull'argomento, inserendosi nella tradizione con *The Mogul Tale* (Covent Garden, 1784), farsa che parodizzava quella precedente e conosciutissima di Isaac Bickerstaff *The Sultan; or A Peep into the Seraglio* (Drury Lane, 1775). Continuerà a riferirsi a questo tema fino alla fine della sua carriera, con opere a esso collegate più o meno direttamente.²⁴⁸

Nonostante una specifica fonte letteraria non sia mai citata nelle parole dell'autrice né sia ravvisata dai commentatori successivi, è evidente che la *pièce* sia concepita elaborando – e in parte stravolgendo – temi e stereotipi orientalisti che erano già stati sperimentati in passato e si affermeranno fino a diventare tipici nel futuro. Tra questi si pensi, per esempio, alla rappresentazione del nababbo, al dispotismo del potere rappresentato dal Sultano e all'intreccio amoroso tra un personaggio orientale e uno britannico.

Such Things Are può tuttavia vantare una certa originalità rispetto agli esempi precedenti, innanzitutto per il fatto che i personaggi principali sono ispirati a due esponenti molto conosciuti della società e della cultura tardo georgiana: John Howard, famoso per il suo impegno nella denuncia delle condizioni delle prigioni e autore del fortunato *The State of the Prison in England and Wales*,²⁴⁹ e Lord Chesterfield, aristocratico di inizio secolo, le cui *Letters...to his Son* sull'educazione del perfetto gentiluomo erano però state pubblicate solo da poco.²⁵⁰

Gli sforzi di John Howard per promuovere un miglioramento delle condizioni carcerarie e i suoi numerosi viaggi attraverso il Paese e all'estero²⁵¹ lo hanno reso talmente famoso che la sua celebrazione nell'opera non può sfuggire agli spettatori. Essa viene immediatamente rilevata anche dalla stampa, nelle recensioni dei giorni successivi al debutto:

²⁴⁸ Cfr. *Wives as They Were, Maids as They Are* (Covent Garden, 1797), in cui si prendono in considerazione i problemi creati in Inghilterra dai coloni di ritorno dall'India, e *The Wise Man of the East* (Covent Garden, 1799), adattamento dal dramma di Kotzebue *Das Schreipult, oder Die Gefahren der Jugend*.

²⁴⁹ John Howard, *The State of the Prison in England and Wales*, Warrington: William Eyres, 1777. Il riferimento a Lord Howard è dichiarato dalla stessa autrice nella prefazione dell'edizione del 1808.

²⁵⁰ Philip Dormer Stanhope, Lord Chesterfield, *Letters written by the Late Right Honourable Philip Dormer Stanhope, Earl of Chesterfield, to his Son, Philip Stanhope, Esq; (...) published by Mrs. Eugenia Stanhope, from the Originals Now in Her Possession. In Four Volumes*, London: printed for J. Dodsley, 1774.

²⁵¹ Tra il 1785 e il 1787 visita i penitenziari di Olanda, Francia, Italia, Malta, Turchia, Germania e poi quelli di Scozia e Irlanda. Cfr. John Aikin, *A View of the Life, Travels and Philanthropic Labors of the Late John Howard Esquire*, Philadelphia: Woodward, 1794.

The intention of the piece is to exhibit the *unique* character of Mr. Howard, in the actual gratification of his glorious propensity.²⁵²

The Persons who set the Business in agitation are an English Adventurer with strong Recommendations and Talents of Flattery (.); and a Character evidently copied from Mr. *Howard* visiting prisons and releasing Prisoners.²⁵³

Per cogliere l'ispirazione del personaggio Twineall si dovrà invece aspettare la prefazione del 1808, in cui l'autrice cita esplicitamente una pubblicazione sull'educazione ideale del gentiluomo, particolarmente discussa in quegli anni:

As Haswell is the hero of the serious part of this play, so is Twineall of the comic half. His character and conduct is formed on the plan of Lord Chesterfield's finished gentleman. That nobleman's Letters to his Son excited, at least, the idea of Twineall in the author's mind; and the public appeared to be as well acquainted with his despicable reputation, as with the highly honourable one of Howard. (STA2, pp. 4-5)

Letters...to his Son è una raccolta di lettere, indirizzate da Lord Chesterfield al figlio naturale Philip Stanhope nel corso di trent'anni, dal 1737 fino alla morte di questo nel 1768. La raccolta, pubblicata dalla vedova del figlio nel 1774, solo dopo la morte del Lord, costituisce un vero e proprio manuale di comportamento per il perfetto gentiluomo e ha lo scopo di accompagnare il giovane al successo nell'alta società. L'opera ottiene un notevole successo e diventa il prototipo del *conduct book* al maschile,²⁵⁴ ma il cinismo della prospettiva e l'attenzione all'apparenza dei modi e dei comportamenti, più che alla sostanziale formazione morale del gentiluomo, attirano anche moltissime critiche, esemplificate dall'affermazione di Samuel Johnson: "they teach the morals of a whore, and the manners of a dancing master".²⁵⁵

²⁵² *Gazetteer and New Daily Advertiser*, Monday, 12 February 12 1788.

²⁵³ *St. James's Chronicle, or the British Evening Post*, 10-13 February 1787.

²⁵⁴ Cfr. David Roberts, "Introduction" in Lord Chesterfield, *Lord Chesterfield's Letters*, Oxford and New York: OUP, 1992, pp. ix-xxiii, e Georges Lamoine, "Lord Chesterfield's Letter as Conduct Book", in Jacques Carré (ed.), *The Crisis of Courtesy: Studies in the Conduct-Book in Britain, 1600-1900*, Leiden: E. J. Brill, 1994, pp.105-118.

²⁵⁵ James Boswell, *The Life of Samuel Johnson*, vol. I, London: Baldwin, 1791, p. 144.

Della stessa opinione sembra essere Elizabeth Inchbald, nell'evidenziare la "despicable reputation" di Lord Chesterfield e nell'eleggere la sua opera a ispirazione dell'eroe negativo. Twineall, però, presenta le caratteristiche del modello proposto da Chesterfield per suo figlio in modo estremizzato e parodistico, al punto non solo di renderlo ridicolo, invece che ammirevole agli occhi degli altri personaggi, ma perfino di condurlo alla prigione, invece che alle massime vette della società. L'aver ricevuto informazioni false sul carattere dei suoi ospiti, nel momento in cui cerca il modo di compiacerli con la propria conversazione, lo porta infatti a irritare uno dopo l'altro i suoi destinatari: loda il valore militare del codardo Sir Luke (STA1, III, i, p. 31), esalta la nobiltà di stirpe della *parvenue* Lady Tremor (STA1, III, i, p. 32) e con Lord Flint si lascia andare a pesanti critiche nei confronti del Sultano (STA1, III, i, p. 34). Sarà proprio quest'ultimo che lo denuncerà e lo farà arrestare; sarà salvato *in extremis* da Haswell, non prima però di essere stato costretto ad abbandonare per sempre l'arte della lusinga (STA1, V, iv, pp. 70-1).

Il rapporto tra il personaggio e le lettere di Lord Chesterfield è analizzato in maniera circostanziata nell'analisi dell'opera svolta da Betsy Bolton, che individua in molte caratteristiche di Twineall un capovolgimento del modello del *gentleman*. Ciò che è inoltre interessante, nel punto di vista di Bolton, è che anche il cattivo esempio di classe dirigente rappresentato da Lord Flint sia letto come una derivazione del modello di Lord Chesterfield, meno esplicita e quindi rivolta a un pubblico politicamente avvertito più schierato. Lord Flint, secondo Bolton, interpreta infatti quel cinismo e quella superficialità che erano indicati come i maggiori difetti del modello educativo delle *Letters*; per di più, al contrario di quanto accade a Twineall, l'applicazione di tali atteggiamenti disprezzabili favoriscono effettivamente la sua carriera a Sumatra.

The figure of Chesterfield within the play is thus split into a version of performance that undoes itself, and a more cynical performance that undoes others. Twineall's mimicry of Chesterfield produces farce, but the connection between this broad comedy and Lord Flint's more dangerous performance remains visible only to those already familiar with Chesterfield's system.²⁵⁶

²⁵⁶ Betsy Bolton, *Women, Nationalism and the Romantic Stage*, cit., p. 210.

Lord Flint presenta tutti i difetti tipici del personale corrotto dell'East India Company e sembra essere l'incarnazione del prototipo del giovane funzionario lusingato dagli eccessi della vita in colonia, come paventato da Edmund Burke nel suo famoso discorso del 1783 a favore dell'East India Bill di Charles Fox.²⁵⁷ Burke ricorda infatti che la ragione alla radice dei molti casi di corruzione e di abuso di potere negli insediamenti coloniali è proprio l'inesperienza dei rampolli aristocratici, che si trovano a esercitare autorità e possibilità di facile guadagno prima di imparare a gestire le tentazioni che ne derivano. Caratteristiche che si rispecchiano nelle parole di Sir Luke a proposito di Lord Flint:

Sent from his own country in his very infancy, and brought up in the different courts of petty, arbitrary Princes here in Asia; he is the slave of every great man, and the tyrant of every poor one. (STA1, I, i, p. 3-4)

Da Sir Luke veniamo inoltre informati della capacità di Lord Flint di dissimulare le opinioni e di fingere una casuale disattenzione nei confronti del mondo circostante che nasconde in verità un oculato opportunismo (STA1, I, i, p. 3).

A questi personaggi, che rappresentano diverse possibili deviazioni della corretta morale britannica, è contrapposto Haswell, *alter ego* di John Howard, che è invece l'eroe positivo dell'opera, caratterizzato da compassione e sincerità di comportamento. La schiettezza della conversazione è caratteristica distintiva della personalità di Haswell e spicca in maniera ancora più evidente nel confronto con Twineall, con il quale non sembra esserci alcuna possibilità di comprensione reciproca. Alle domande mirate e serie di stampo politico proposte da Haswell, Twineall risponde con un discorso esitante e balbuziente, tecnica da lui adottata per evitare di rispondere senza recare offesa all'interlocutore:

Has.

Pray, Sir, has any act in behalf of the poor clergy taken place yet?

Twi.

²⁵⁷ Cfr. supra, "Teatro, politica e società", p. 27.

In behalf of the poor clergy, Sir?---I'll tell you---I'll tell you, Sir.---As to that act---
concerning---

[shrugs and mutters]

---em-em-em-em ---the Committee---em-em---ways and means--- hee-hee---I
assure you, Sir---te-te-te---

[Sir Luke, Lady, and Lord Flint laugh.

My father and my uncle both think so, I assure you.

Has.

Think how, Sir?

Sir Luke.

Nay, that's not good breeding---you must ask no more questions.

Has.

Why not?

Sir Luke.

Because---we-we-we-we---

[mimicks]

--- he knows nothing about it.

Has.

What, Sir---not know?

Twi.

Yes, Sir, perfectly acquainted with every thing that passes in the house---but I
assure you, that when they come to be reported---but, Sir Luke, now permit me,
in my turn, to make a few inquiries concerning the state of this country.

(STA1, I, I, p.12)

La rettitudine di Haswell non entra tuttavia in contrapposizione solo con il
comportamento dei personaggi membri della colonia britannica, ma anche con
quello dei personaggi che dovrebbero rappresentare la società e la cultura del
territorio indonesiano, quali il Guardiano, il Sultano e lo schiavo Zedan. La

compassione dimostrata con i prigionieri sorprenderà il Guardiano, che mai ha conosciuto tale sentimento ("I wonder you shou'd come, when you seem to think so much about them", STA1, III, ii, p. 21). D'altra parte sarà proprio la bontà d'animo la ragione del ravvedimento di Zedan, come abbiamo già detto. All'offerta di Haswell di denaro per garantirsi un'alimentazione migliore durante la prigionia, Zedan, umiliato e redento da quest'atto di generosità, risponde restituendogli il portamonete che gli aveva precedentemente rubato:

'Tis something that I never felt before---it makes me like not only you, but all the world besides---the love of my family was confined to them alone; but this makes me feel I could love even my enemies. (STA1, II, iv, p. 28)

È con il Sultano che viene a crearsi tuttavia il corto circuito più rilevante. La confessione sulla sua vera identità di cristiano elimina infatti ogni possibilità di confronto con il massimo esponente della cultura orientale. Costretto a partecipare alla rivolta contro il precedente Sultano, dopo la vittoria dei ribelli viene incoraggiato a prendere il posto del loro capo morto in battaglia, a cui somiglia molto, per non lasciare le truppe nella disperazione. Credendo morta la sua amata moglie (in realtà detenuta nella prigione), abbandona la morale cristiana per instaurare un regime dispotico, segnato dalla volontà di vendicarsi sul prossimo per l'asprezza del destino riservatogli.

I joyfully embraced a scheme which promised vengeance on the enemy---it prospered, ---and I revenged my wrongs and her's, with such unsparing justice on the foe, that even the men who made me what I was, trembled to reveal their imposition. (STA1, III, ii, p. 40)

La durezza nei confronti dei suoi sudditi non è dunque frutto di una cinica svalutazione morale della vita umana, come vorrebbe il *cliché* del despota orientale, ma solo la conseguenza di un dolore, che Haswell facilmente riesce a guarire svelando l'identità della prigioniera. Solo grazie al suo intervento il Sultano si redimerà, tornando all'esercizio – anche politico – di una morale cristiana. Quello di *Such Things Are* è dunque un 'finto' Sultano, a cui non si adatta il tipico stereotipo orientalista della crudeltà del dominio, né, tanto meno, quello della sessualità sfrenata solitamente legato alla poligamia e all'harem.

Il ruolo salvifico di Haswell mostra dunque come Elizabeth Inchbald non proponga una rappresentazione del tutto negativa dell'impresa coloniale, come Katherine S. Green²⁵⁸ correttamente sottolinea. Proprio come il discorso di Edmund Burke concentrava le critiche contro l'abuso di potere di Hastings, ma di base sosteneva l'ideale imperialistico britannico,²⁵⁹ così Inchbald costruisce la critica contro l'ambiente corrotto della colonia orientale, ma mette in atto una profonda conquista culturale sui personaggi autoctoni da parte del virtuoso Haswell. Se in quell'ambiente, infatti, ci vengono mostrate le conseguenze delle consuetudini malsane degli insediamenti coloniali sul carattere dei personaggi inglesi, nelle scene ambientate nella prigione e nel palazzo del Sultano vedremo l'incontro tra la retta morale britannica, incarnata da Haswell, e la cultura "altra" dei personaggi locali: sarà solo grazie alla sua azione – quasi un'allegoria dell'intervento civilizzatore dell'Inghilterra in India – che questi si allineeranno spontaneamente ai valori occidentali.

4.1.2. Gli spazi

Haswell è dunque l'unico ad avere accesso e reale capacità di azione in un mondo che, nell'universo autoreferenziale rappresentato dagli appartamenti di Sir Luke, è invece vissuto solo di riflesso. Il suo percorso attraverso i diversi ambienti della prigione occuperà una larga parte del *play* e introdurrà lo spettatore/lettore in un'atmosfera completamente diversa da quella leggera e farsesca degli appartamenti di Sir Luke. Se in questi ambienti sono infatti Twineall, con i suoi atteggiamenti ridicoli, e Sir e Lady Tremor, con i loro battibecchi comici, a dettare il ritmo dello svolgimento, nelle scene segnate dalla presenza di Haswell, ambientate nella prigione o nelle stanze del Sultano, sarà il tono patetico quello dominante.

Accompagnato dal Guardiano, che gli resterà a fianco per tutto il percorso e a mo' di guida lo introdurrà alle tristi storie dei singoli detenuti, Haswell compie un cammino dal sapore dantesco attraverso un luogo dominato da ingiustizia e

²⁵⁸ Katherine S. Green, "‘You Should Be My Master’: Imperial Recognition Politics in Elizabeth Inchbald's *Such Things Are*", cit.

²⁵⁹ "We deserve the superintendence of as large an empire as this kingdom ever held, and the continuance of as ample privileges as the House of Commons, in the plenitude of its power, had been habituated to assert. But if we make ourselves too little for the sphere of our duty; if, on the contrary, we do not stretch and expand our minds to the compass of their object; be well assured, that everything about us will dwindle by degrees, until at length our concerns are shrunk to the dimensions of our minds" (Edmund Burke, "Speech on ...the Nabobs of Arcot's....Debts", in *The Works of Edmund Burke*, vol. 3 London: G. Bell, 1916, pp. 124-5).

disperazione. Queste emozioni sono tradotte scenicamente nella cupezza degli spazi della prigione, rappresentata come un luogo oscuro e profondamente soffocante. Tale risulta infatti dalle parole del Guardiano, che preparano Haswell alle difficoltà del percorso che lo aspetta (“put on this cloak, for, before we arrive at the place I mention, we must pass a damp vault”, STA1, II, ii, p. 21), e dal primo incontro con il personaggio di Arabella. Accompagnata fuori dall’oscurità della sua cella per raccontare a Haswell il suo passato, le indicazioni di scena ne sottolineano la fragilità: “He leads her from the cell---she appears faint---and as if the light affected her eyes” (STA1, II, iii, p. 25). La stessa oscurità si ritrova nelle pagine dell’opera di Howard e conferma lo stereotipo delle prigioni orientali, riconducibile soprattutto al famigerato Black Hole di Calcutta.

In 1756, at Calcutta in Bengal, out of 170 persons who were confined in a hole there one night, 154 were taken out dead. The few survivors ascribed the mortality to their want of fresh air, and called the place, from what they suffered there, *Hell in miniature*.²⁶⁰

They pitch this dungeon three or four times a year. When I was in one of them, I ordered the door to be shut, and my situation brought to mind what I had heard of the Black Hole at Calcutta.²⁶¹

O’Quinn nota inoltre come la struttura della prigione di *Such Things Are* somigli a quella tipica delle prigioni inglesi descritte da Howard, separate in una *Common-side Chamber*, destinata ai criminali comuni, e una *Master-side Chamber* per i detenuti di classe sociale più elevata.²⁶² Anche quella dell’opera è separata in due ambienti, una più comune (come suggerisce l’indicazione di scena, “*Several Prisoners dispersed in different situations*”, STA1, II, ii, p. 20) e l’altra destinata ai prigionieri più altolocati, tra cui Arabella, connotata dalla presenza di un ricco *sofa* (indicazione di scena: “*Another part of the Prison. A kind of sopha with an old man sleeping upon it*”, STA1, II, iii, p. 22).

Se si considera la disposizione delle dodici scene in cui sono divisi i cinque atti dell’opera, si evince come la rappresentazione sia basata sulla continua alternanza delle ambientazioni. Basta guardare alla tabella qui di seguito (Tabella 1)

²⁶⁰ Ibid., p.13.

²⁶¹ John Howard, *The State of the Prison in England and Wales*, cit., p. 240.

²⁶² Cfr. Daniel O’Quinn, *Staging Governance*, cit., p. 158.

per immaginare come questo costituisca una continua oscillazione tra comico e patetico. Tale struttura drammaturgica è evidentemente progettata con consapevolezza e dimostra tutta la capacità dell'autrice la sua conoscenza già matura dei meccanismi ricettivi messi in atto dal pubblico. Il continuo spostamento dello spazio d'azione sospende di volta in volta uno dei due *subplot* e incrocia i rispettivi sviluppi in una sorta di montaggio incrociato, che si riunifica solo nell'ultima scena, in cui il lieto fine arriva sotto forma di perdono per i personaggi negativi e di ricongiungimento per gli innamorati.

ATTO	SCENA	LUOGO
Atto I	Scena unica	Sir Luke's Apartment
Atto II	Scena i	Sir Luke's Apartment
	Scena ii	Prison (<i>common ward</i>)
	Scena iii	Another part of the Prison (<i>private ward</i>)
	Scena iv	Former part of the prison (<i>common ward</i>)
Atto III	Scena i	Sir Luke's Apartment
	Scena ii	The Palace
Atto IV	Scena i	Sir Luke's Apartment
	Scena ii	The Garden [<i>parte dell'appartamento di Sir Luke</i>]
Atto V	Scena i	The Prison (<i>private ward</i>)
	Scena ii	The First Prison scene (<i>common ward</i>)
	Scena iii	Council Chamber

Tabella 1. Articolazione delle ambientazioni sceniche

Si può facilmente immaginare come questa insolita altalena di emozioni creasse negli spettatori un effetto di *suspense*, in cui si può ravvisare forse la ragione più profonda del grande successo dell'opera, come la stessa drammaturga accenna nell'introduzione alla prima edizione a stampa:

The travels of an Englishman (...) excited in the mind of the Author the subject of the following pages, which, formed into a dramatic story, have produced from the Theatre a profit far exceeding the usual pecuniary advantages arising from a successful Comedy. (STA1, *Advertisement*)

È certo che la peculiarità della composizione non sfugge all'osservazione dei critici coevi, che nelle recensioni ne sottolineano l'infrazione alle convenzioni drammaturgiche. In primo luogo è evidenziata la scelta di non intitolare l'opera "comedy", come ci si poteva attendere:

On Saturday night Mrs. Inchbald hazarded a dramatic composition of mixed quality, to which she modestly gave the general title of A Play.²⁶³

Questo commento del *Gazetter*, pubblicato due giorni dopo il debutto al Covent Garden, indica come l'opera sia così presentata già sui *playbills* del teatro e rivela dunque la precisa consapevolezza dell'autrice in merito ai meccanismi di ricezione di genere. Rifiutando di presentare la composizione come appartenente a un genere drammatico tradizionale, Inchbald evita di creare un orizzonte di attesa precisa negli spettatori, anticipando fin da subito la particolarità del dramma. Tale attenzione per il ruolo attivo dello spettatore è confermata anche nel prologo: sebbene non composto dalla drammaturga, ma da Thomas Vaughan, esso contiene (forse dietro consiglio di Harris, che ne aveva dato incarico) uno specifico riferimento al contenuto misto dell'opera:

Yet shall the muse thus far unveil the plot
This play was tragi-comically got,
Those sympathetic sorrows to impart
Which harmonize the feelings of the heart. (STA1, *Prologue*, vv. 34-7).

²⁶³ *Gazetteer and New Daily Advertiser*, Monday, 12 February 1787.

La duplice anima della *pièce*, tragica e comica, viene accuratamente illustrata nelle recensioni, che la individuano non solo nell'ambito dei contenuti, ma anche sul piano stilistico e cioè nel mancato rispetto delle norme della convenzione drammatica:

This Drama turns on the Incident produced by two characters directly opposite; they are kept distinct, and they are form a singular Species of Tragi-Comedy. (...) There is in this Play such a daring Defiance of the Prevailing Rules of the Drama, that we are inclined to attribute it to an Originality of Genius of which we did not think Mrs. Inchbald possessed and to pass over its Faults in Silence.²⁶⁴

Se le parole del commentatore del *St. James's Chronicle* sanzionano nettamente l'irregolarità della composizione e, nonostante la parvenza di lode, aggiungono perfino il biasimo per la mancanza di azione nello svolgimento ("the general Defect of the play is that it rests too much on dialogue and Speeches, and too little on Action and Incident"), l'autore della recensione sul *Gazetteer* è apparentemente più aperto alle nuove sperimentazioni.

When an author (...) departs from the prescribed path which the rigour of criticism hath appointed, there are a set of cold-minded men, who, in the prejudice of their objections to the fundamental plan, can perceive no beauty in the superstructure. The violation of the unities is an insuperable barrier to the perfection of a drama and rather than be affected or gratified by irregular means, they quit the Theatre or resort to peevishness for a countervailing drawback against the influence of wit. There are, however, kindlier spirits, who, endowed with more liberal feelings, as well as more genuine taste, can heartily enjoy the fusions of genius, without regarding whether the bard as observed the laws of Aristotle or not. (...) It is the property of genius to be excursive and unshackled (...) above the reach of scholastic pedantry.²⁶⁵

Riportare tuttavia ipotetiche critiche provenienti da altre voci è un espediente retorico per insinuare un dubbio sull'opportunità della scelta della drammaturga, come infatti è reso palese nella conclusione: "Mrs. Inchbald was *bold* in the

²⁶⁴ *St. James's Chronicle or the British Evening Post*, 10-13 February 1787.

²⁶⁵ *Gazetteer and New Daily Advertiser*, Monday, 12 February 1787.

conception of her plan of the play".²⁶⁶ È inoltre significativo che in entrambi i pezzi si sottolinei il mancato rispetto delle unità aristoteliche, che, sulla scia delle famosissime affermazioni di Samuel Johnson su Shakespeare, è giustificato solo in relazione al 'genio' di un autore, il quale nella sua originale creatività può permettersi di abbandonare le norme della drammaturgia classica.²⁶⁷ È chiaro come alla luce di un riferimento tanto illustre le parole di compiacimento per la drammaturga siano da leggere in senso ironico e sottintendano, quindi, un giudizio piuttosto negativo del suo audace tentativo di libertà compositiva.

²⁶⁶ Ibid., corsivo mio.

²⁶⁷ Cfr. Samuel Johnson, *Preface to his Edition of Shakespear's Plays*, London: printed for J. and R. Tonson, H. Woodfall, J. Rivington, R. Baldwin, L. Hawes, Clark and Collins, T. Longman, W. Johnston, T. Caslon, C. Corbet, T. Lownds, and the Executors of B. Dodd, 1765.

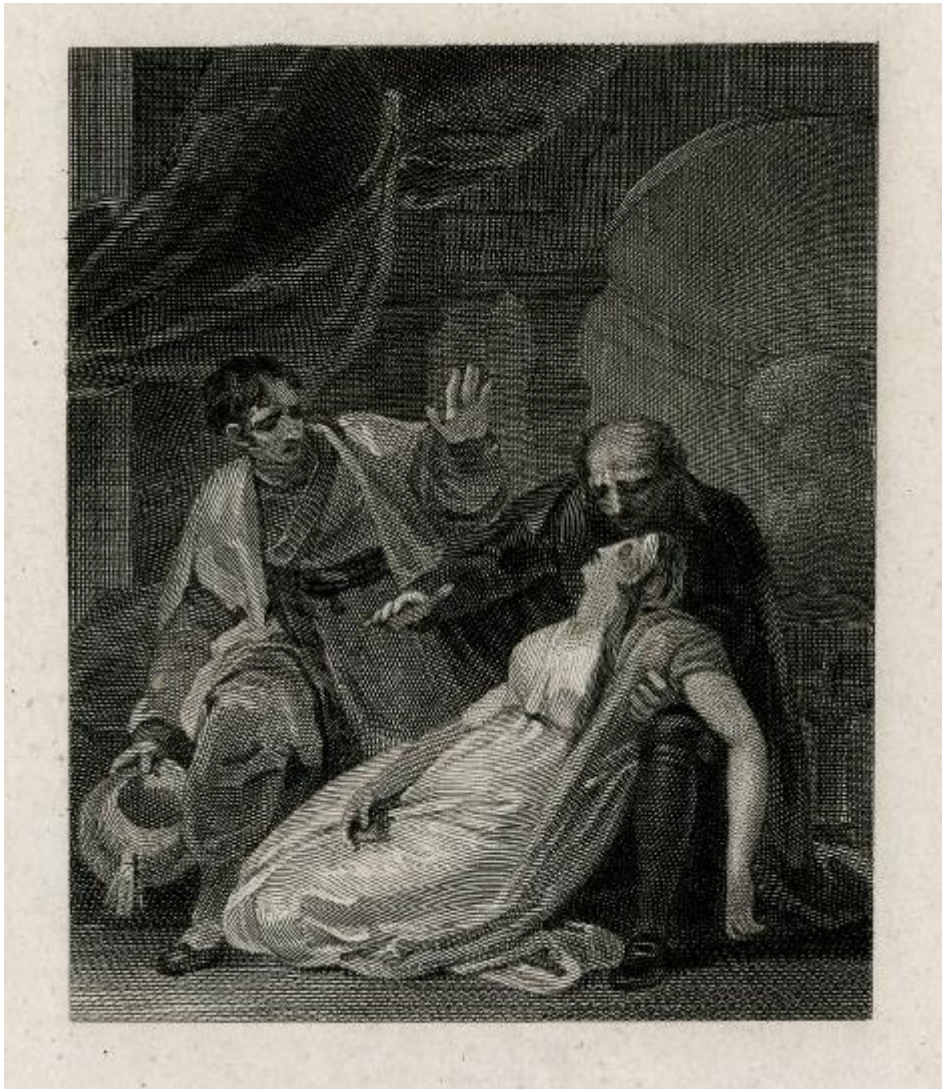


Fig. 4

"Sultan: Behold him in the Sultan, and once more seal my pardon" (STA1, V, iii, p. 67),
Engraved by Singleton, painted by Worthington,
(Elizabeth Inchbald, *The British Theatre*, vol. 23, cit., London: Longman, 1808, p.71.)

4.1.3. Correzioni e revisioni del testo

La presenza dei due manoscritti ci permette, a questo punto, d'indagare le fasi compositive dell'opera, per osservare la prospettiva delle correzioni inserite nel testo e valutare il senso degli aggiustamenti apportati.

Prima ancora di partire da questi documenti, tuttavia, è importante soffermarsi a considerare il ruolo del direttore del Covent Garden, Thomas Harris, nella messa a punto dell'opera durante i giorni precedenti alla prima rappresentazione. Le pagine della biografia della Inchbald curata da James Boaden sono particolarmente preziose perché attestano la collaborazione attiva tra autrice e manager, un passaggio fondamentale (ma raramente preso in considerazione) per la riuscita di tutte le opere teatrali di quel periodo.

Boaden specifica infatti come Harris avesse commissionato l'opera all'autrice già dall'estate precedente e come ora avesse fretta di vederla terminata al meglio, avendone percepito tutto il potenziale:

He saw he had a fine game before him, and was extremely anxious to play it perfectly. As late as the beginning of February, alterations continued to be made.²⁶⁸

Il "fine game" non dipende naturalmente solo dalla capacità di scrittura di Elizabeth Inchbald, ma anche dalla considerazione che gli avvenimenti politici in atto avrebbero favorito il successo dell'opera.

Si rafforza pertanto l'idea, già chiarita da Dougald MacMillan e più di recente ribadita da Jane Moody,²⁶⁹ che il processo compositivo del testo teatrale sia soggetto a diverse tipologie di revisione, oltre a quella del censore. È cioè un'importante conferma del fatto che il primo riscontro del testo originale provenga di norma dal direttore artistico del teatro, con il quale l'autore si consiglia e che suggerisce una serie di aggiustamenti prima di acconsentire a sottoporre il manoscritto al giudizio del Lord Examiner of Plays.

²⁶⁸ James Boaden, *Memoirs of Mrs. Inchbald, in Two Volumes, vol. I*, cit., p. 240.

²⁶⁹ Jane Moody, "Inchbald, Holcroft and the Censorship of Jacobin Theatre" in Lilla Maria Crisafulli, Keir Elam, (eds.), *Women's Romantic Theatre and Drama*, cit., pp.197-211.

Il manoscritto autografo di *Such Things Are* è ulteriore testimonianza di questo processo, poiché si presenta come un testo ancora *in fieri*, piuttosto difficile da decifrare, pieno di cancellature e correzioni – tutte di pugno dell'autrice, tranne una²⁷⁰ – spesso annotate anche sul verso dei *folia*, con un complicato sistema di asterischi.

Successivamente, una volta redatta una versione che sia soddisfacente per autore e direttore, il testo viene trascritto da un copista, in calligrafia pulita e perfettamente comprensibile e spedito all'ufficio di Lord Chamberlain dal manager del teatro, che indica la presunta data del debutto senza rivelare l'identità dell'autore o autrice. L'osservazione del testo autografo rivelerà dunque in primo luogo le correzioni riconducibili a questo scambio di opinioni con Harris o a una fase ancora precedente di elaborazione del testo.

Le correzioni dell'autrice

Osservando attentamente il manoscritto Larpent si nota immediatamente che non compaiono sostanziali correzioni da parte del censore, se non un'insignificante cancellatura in un dialogo tra Lord Haswell ed Elvirus nel momento in cui si svela un inganno perpetrato da quest'ultimo:

Elv.

Fear me ---I cannot lie with fortitude; but I can---Beware of me.

Has.

I will beware of you, ~~and so shall all my friends.~~

(Larpent MS 761, Atto IV, I, f. 16)²⁷¹

È chiaro dunque che le differenze riscontrabili tra il testo per il censore e quello della prima edizione sono frutto di riflessioni proprie dell'autrice, non

²⁷⁰ Compare inserito con scrittura diversa (forse quella di Thomas Harris?) un piccolo brano, nel momento dell'arresto di Twineall. Poco significativo a livello di contenuto, è invece più funzionale a stabilire i rapporti di prossemica tra i personaggi: "*Guard*: Is not your Name Henry Twineall?/*Twin*.: Yes, but if they had left out Hon.ble it is not me. I am the Honorable Mr. Twineall/*Guard*: That you are to prove when you are before your Judges" (BL, Add. MSS 25575, f. 103v).

²⁷¹ La numerazione dei *folia* del manoscritto ricomincia ad ogni atto; le citazioni saranno quindi indicate con il numero di atto e di scena, seguiti dal numero del *folio* (Cfr. Larpent MS 761).

stimolate attivamente da un agente esterno. Esse derivano piuttosto da valutazioni sul rendimento del testo drammatico nella sua versione per la lettura o sull'opportunità di riportare nel testo definitivo, quello che ne fissa la stesura anche per le rappresentazioni future in altri teatri, alcuni passaggi mal ricevuti dal pubblico o dai critici. Il fatto che gli interventi di correzione siano apportati dall'autrice stessa e non per esempio per mano degli editori è confermato dal fatto che il manoscritto autografo riporta anche questa tipologia di correzioni: questo resterà il testo di lavoro per l'autrice, quello su cui apportare le progressive modifiche, dal momento della prima ispirazione creativa fino a quello della pubblicazione.

Dedurre un giudizio globale sulle intenzioni dell'autrice da un'analisi di tutte queste revisioni non è sempre semplice e reca con sé il pericolo di sovrainterpretarle. Di certo, si possono individuare due principali tendenze nelle modifiche apportate; la prima è quella di rendere lo svolgimento più verosimile, creando riferimenti a luoghi e persone reali, facilmente riconoscibili dagli spettatori/lettori. Se infatti l'importanza del collegamento con la realtà si intuisce già dalla scelta dei temi della commedia, forse meno scontata è la determinazione con cui l'autrice si sforza d'inserire nel testo elementi atti a specificare la collocazione nello spazio e nel tempo dello svolgimento.

Ciò è facilmente osservabile già nella scelta di ambientare la commedia non in una generica postazione del territorio indiano, ma in un insediamento coloniale britannico dell'Indonesia. Tale territorio è meno noto al pubblico di quanto fosse il Bengala, dove la dominazione inglese è oramai affermata da tempo, ma è strategico per la gestione degli scambi mercantili con le altre potenze europee coloniali, come Francia e Olanda. Quest'ultima caratteristica, come vedremo, permette all'autrice di inserire nel testo riferimenti a queste nazioni, rendendo così l'ambientazione più verosimile.

Dalle cancellature sul manoscritto autografo si deduce che in un primo momento l'autrice avesse avuto l'idea di ambientare l'opera nell'isola del Borneo e che solo successivamente si sia decisa per Sumatra, come appare già sul manoscritto Larpent. Tale modifica, che può sembrare di poca rilevanza per lo svolgimento, denota una volta di più lo sforzo dell'autrice di dare riferimenti reali agli spettatori/lettori dell'opera: il testo di Marsden sugli usi e i costumi di Sumatra aveva

infatti diffuso in Inghilterra informazioni su quest'isola, che sarebbe risultata sicuramente più familiare di quella del Borneo.²⁷²

Anche il dialogo di apertura tra Lady e Sir Luke Tremor conferma l'intenzione di fornire riferimenti reali allo spettatore: ricordando il loro primo incontro, infatti, Sir Luke lo colloca nel tempo con estrema dovizia di particolari, facendo riferimento a un'eclissi solare e perfino alla durata precisa dell'oscurazione totale dell'astro:

Sir Luke.

Have not we been married the *tenth of next April* sixteen years?

Lady.

Not so long.---

Sir Luke.

Did you not come over the year of the great Eclipse? answer me that.

Lady.

I don't remember it.

Sir Luke.

But I do---and shall remember it as long as I live---the first time I saw you, was in the garden of the Russian Ambassador; you were looking through a glass at the sun---I immediately began to make love to you, and the whole affair was settled while *the eclipse lasted*---just *one hour eleven minutes, and three seconds*.

(Larpent MS 761, I, i, f. 1)

Katherine S. Green vede in tale riferimento astronomico ulteriore conferma del fatto che Inchbald avesse eletto l'opera etnografica di Marsden come riferimento per la collocazione territoriale dell'opera. Nelle prime pagine di tale studio, infatti, si fa riferimento a un'eclissi del 1769 grazie alla quale era stato possibile individuare con precisione la posizione longitudinale di uno dei più ricchi insediamenti sull'isola:

²⁷² Cfr. William Marsden, *The History of Sumatra, containing an Account of the Government, Laws, Customs and Manners of the Native Inhabitants, with a Description of the Natural Productions, and a Relation of the Ancient Political State of that Island*, London: Payne, 1784.

Preparatory to an observation of the transit of the planet Venus over the sun's disk, in June 1769, Mr Robert Nairne determined the longitude of Fort Marlborough, by eclipses of Jupiter's satellites, to be 101°, 42', 45" east from London.²⁷³

Dalle notizie di cronaca giornalistica si risale tuttavia anche a notizie in merito a un'altra eclissi, ricordata come "the great eclipse", che avvenne tra le nove e le dieci del 1 Aprile del 1764 e che ebbe una grande rilevanza sulla stampa britannica per via di un aneddoto a proposito di un famoso cavallo da corsa nato proprio durante il fenomeno astrale e di proprietà di uno dei figli di Giorgio II.²⁷⁴ L'autrice sceglie di combinarle insieme, creando un riferimento a un evento non realmente accaduto, ma di facile lettura per il grande pubblico; entrambe le eclissi avevano infatti il pregio di aver avuto risonanza sulla stampa popolare e di essere perciò universalmente note.

Questa scelta ci rivela inoltre l'intenzione di alludere all'importanza strategica che all'epoca avevano le osservazioni astronomiche. Queste, diventate in quegli anni tecnicamente sempre più sofisticate, stavano infatti contribuendo al raggiungimento di una sempre maggiore precisione cartografica, a tutto vantaggio dello sviluppo dei mercati coloniali.²⁷⁵ Si noti inoltre come il "Russian Ambassador" del passo precedentemente citato diventi "Dutch Envoy" nel testo della prima edizione (Cfr. STA1, I, i, p. 2) in riferimento proprio all'interazione con la Compagnia delle Indie Olandesi che i britannici dovevano fronteggiare in questa parte dell'Asia dalla fine del XVII secolo.²⁷⁶

L'altra tendenza che si delinea, a giudicare dalle elisioni e dalle correzioni delle versioni del testo, è quella di un progressivo contenimento del tono, ottenuto mediante l'eliminazione di molti degli aspetti più taglienti della prima stesura. Grazie alla lettura del manoscritto autografo si scopre infatti che Lord Flint, l'amministratore coloniale di origini inglesi e tuttavia fedele al Sultano, era originariamente stato

²⁷³ Ibid., p. 3.

²⁷⁴ Si veda la mappa del cono d'ombra ricostruita sul sito della NASA, che copre l'Europa centrale e l'Inghilterra: <http://eclipse.gsfc.nasa.gov/SEsearch/SEsearchmap.php?Ecl=17640401> (consultato il 11/03/2013). Stupisce anche l'inserimento della durata specifica dell'eclissi, che tuttavia non trova corrispondenza nelle cronache della stampa londinese né nelle trattazioni scientifiche, che prospettano una durata complessiva di tre ore (cfr. Robert Heath, *The Palladium Enlarged, for the Year of Lord 1764. Completing the Plan of the Former Palladiums. Containing New Astronomical and Chronological Improvements*, London: John Fuller, 1764, p. 69).

²⁷⁵ Cfr. Curtis Wilson, "Astronomy and Cosmology", in Roy Porter (ed.), *The Cambridge History of Science: vol. 4, Eighteenth-Century Science*, Cambridge: CUP, 2008, pp. 328-51.

²⁷⁶ Cfr. Peter James Marshall, "The British in Asia: Trade to Dominion: 1700-1765", in Peter James Marshall (ed.), *The Oxford History of the British Empire, The Eighteenth Century*, cit., pp. 487-507.

pensato di nazionalità francese, rispondente al nome di Count Meprise, poi cambiato prima della consegna del testo all'ufficio di Lord Chamberlain. Se da un lato la sua presenza lascia intendere la volontà iniziale dell'autrice di includere nella rappresentazione dell'impresa coloniale anche il ruolo della potenza francese, che restava la maggior concorrente per il controllo del mercato indiano, è possibile anche leggere il Count Meprise come un ulteriore riferimento a Lord Chesterfield. È nota infatti la rilevanza che questi attribuisce all'eleganza dei modi tipici del gentiluomo francese e al ruolo prioritario che la 'politeness' ricopre nel suo ideale di educazione: "you should observe the French people, (...) whose politeness seems as easy as natural as any other part of their conversation".²⁷⁷ Non è un caso dunque se di lui Lady Tremor dice: "To me he is all *politesse*" (STA1, I, i, p. 1) e se nella prima stesura la superficialità di questo apprezzamento è ulteriormente sottolineata dalla risposta di Sir Luke: "Now pray don't you pretend to speak any language but your own, you know your education was very much confined" (BL, Add. MSS 25575, f. 8r).

Tipizzato in base allo stereotipo nazionale francese, il conte era un personaggio molto più ridicolo di Lord Flint, essendo caratterizzato da un linguaggio fortemente marcato dall'accento straniero ("Vhile you talk vid him I be en ambush with the officers and you, and all Vitness of what he says" Add. MSS 25575, f. 92 R), modi molto affettati e una sessualità prorompente. Quest'ultima, che nella versione finale è notevolmente ridotta, nella prima stesura era invece un atteggiamento molto marcato, al punto da configurarsi come una minaccia per la popolazione britannica dell'isola:

²⁷⁷ Lord Chesterfield, *Letters written by the Late Right Honourable Philip Dormer Stanhope*, Vol.I, cit., , p. 132.

Manoscritto autografo	Manoscritto Larpent e Prima Edizione 1788
<p><i>Sir Luke</i></p> <p>And yet surely I speak as plain as Count Meprise__and you are never so happy as when you are talking to him, and Listening to his broken English. He was sent hither to settle a treaty of commerce with our Court instead of which he is trying to carry on an illicit one with every Englishman's Wife in the Island.</p> <p>(BL, Add. MSS 25575, f.7r)</p>	<p><i>Sir Luke</i></p> <p>Ay, you are never so happy as when you have an opportunity of expressing your admiration of him--- a disagreeable, nay a very dangerous man---one is never sure of one's self in his presence---he carries every thing he hears to the ministers of our suspicious Sultan.</p> <p>(STA1, I, I, p. 2)</p>

Il riferimento al trattato che il Conte era andato a stabilire nell'isola dimostra che la minaccia sessuale non è altro che una metafora della minaccia politica della Francia nei confronti dell'Inghilterra rispetto alla gestione dei contratti mercantili. La trasformazione di questo personaggio in un Lord inglese, dunque, da un lato elimina una serie di spunti comici farseschi legati al ridicolo stereotipo francese, dall'altro priva la commedia di una riflessione sulle ripercussioni continentali della politica coloniale britannica. Tutta l'attenzione resta focalizzata sulla figura del nababbo Lord Flint, che diventa l'incarnazione del peggior degrado morale dei giovani funzionari inglesi.

Un'ulteriore riduzione dello spettro di analisi della situazione coloniale si nota nell'eliminazione del riferimento alla variegata schiera di potenti che si contendono il controllo politico dell'isola nell'amara descrizione di Sir Luke Tremor:

Sir Luke:

(...) all this fine country is harassed and laid waste by a set of Princes, Sultans, ~~as they call themselves Nabobs, Rajahs, Vice-Roys, Governor,~~ and I know not what---who are for ever calling out to each other "that's mine," and "that's

mine; "--- and "you have no business here"---and "you have no business there"--
-and " I have business every where".
(BL, Add. MSS 25575, f. 8r)²⁷⁸

Moody attribuisce particolare importanza all'eliminazione di questo sintagma, poiché legge nella giustapposizione di figure di comando tipicamente coloniale ("Governors") a figure di potentato locale ("Rajahs") la denuncia della tipica modalità dei primi anni dell'amministrazione dei territori coloniali asiatici da parte dell'East India Company.²⁷⁹ L'apparente appoggio degli ufficiali ai potenti locali, condizionato alla conservazione di specifici privilegi, aveva instaurato infatti equilibri politici fortemente precari che degenereranno in una militarizzazione estrema alla fine degli anni Ottanta, sotto la guida di Cornwallis in Bengala.²⁸⁰ Eliminare questo passaggio, lasciando solo il riferimento ai dominatori locali ("Princes" e "Sultans"), significa dunque ridurre di gran lunga l'incisività del commento politico, evitando di alludere all'aspetto più peculiare della dominazione britannica e di metterne in luce gli effetti deleteri sul territorio.

Se tuttavia una generale tendenza al contenimento dei toni può essere facilmente comprensibile nella fase in cui si prepara il testo da mandare a Larpent, in quanto l'autocensura può essere ricondotta al tentativo di evitare sue reazioni severe, dannose per il direttore del teatro e, di riflesso, per l'autrice, è inaspettato che l'atteggiamento continui anche nella fase successiva. Eppure, dal manoscritto Larpent vengono eliminati ulteriori passaggi, che, anche se densi di significato politico, non avevano destato alcuna reazione da parte del censore.

Si eliminano per esempio alcune delle espressioni più taglienti – qui di seguito riportate con carattere evidenziato – a proposito della falsità dell'atteggiamento di Lord Flint che potevano sottintendere una critica politica a più livelli:

Sir Luke

Yes; do you suppose he is as forgetful as he pretends to be? no, no---but
because he is a favourite with the Sultan, and all our great men at court, he

²⁷⁸ Le parti del testo barrate sono quelle presenti nel manoscritto, ma eliminate nella versione per il censore e per l'edizione.

²⁷⁹ Jane Moody, "Inchbald, Holcroft and the Censorship of Jacobin Theatre" in Lilla Maria Crisafulli, Keir Elam, (eds.), *Women's Romantic Theatre and Drama*, cit., p. 201.

²⁸⁰ Cfr. supra, "Teatro, politica e società", p. 27.

thinks it genteel or convenient to have no memory---and yet I'll answer for it, he has one of the best in the universe.

Lady:

I don't believe your charge. All his mistakes and forgetfulness, I am sure are the effects of nature.

Sir Luke:

Why, did you ever hear of his making a mistake to his own disadvantage? Why, though he forgets his appointments with his tradesmen, did you ever hear of his forgetting to go to court when a place was to be disposed of? Did he ever make a blunder, and send a bribe to a man out of power? Did he ever forget to kneel before the Prince of this Island--- or to look in his highness's presence like the statue of Patient-resignation in humble expectation?---

Lady:

Yes, I have known him forget himself so far as to pay his address to a Lady even before her own husband- I have known him forget himself so far as to make such promises.

Sir Luke:

Of which, when he was reminded, he'd forget himself so far, as not to be able to recollect a word he had said.

Lady:

And that's all very natural to some constitution.

Sir Luke:

It may be natural in a political constitution, but never in a civil one.

(Larpent MS 761: I, i, f. 4-5).

Il gioco di parole per mezzo del quale “constitution” assume il senso di Costituzione politica, oltre che di costituzione fisica, e quindi personalità, lascia intendere che la doppiezza di comportamento e la finta smemoratezza del Lord implicino una violazione di due tipi: sessuale, poiché si dimostra pronto a non rispettare la norma matrimoniale, facendosi avanti con donne sposate davanti ai loro mariti, e, cosa ben più grave, politica, poiché con questo atteggiamento Flint

supporta un sistema istituzionale corrotto e incivile. Daniel O'Quinn legge tutta la commedia come una riflessione sul dispotismo di Giorgio III, alla luce di *L'esprit des Loïs* di Montesquieu, vedendo nel personaggio di Lord Flint un chiaro riferimento alle caratteristiche tipiche del cortigiano di un regime monarchico delineato in quest'opera. L'aperto disprezzo della virtù, il desiderio di arricchirsi senza lavorare e la predilezione per la lusinga, il tradimento e la perfidia accomunano il ritratto tracciato da Montesquieu al Lord della commedia di Elizabeth Inchbald.²⁸¹ Ciò basta a O'Quinn per ipotizzare che la critica alla corruzione di Sumatra sottintenda una critica alla monarchia in sé, come forma di governo, e un attacco all'aristocrazia, dipinta nei suoi vizi più diffusi, la debolezza morale e la lascivia sessuale:

Inchbald is taking a withering glance at the place of the aristocracy in the government of the state and in the deployment of sexuality that ultimately points towards the necessity of a form democratic governance that is regulated from top to bottom by the introduction of forms of normative sexual and class relation.²⁸²

Mi sembra che qui O'Quinn rischi di sovrainterpretare l'intenzione dell'autrice, forse condizionato dalla sue risapute simpatie radicali. Infatti, se è vero che Lord Flint rappresenta un aristocratico, leccapiedi dei potenti, criticarlo non significa rifiutare integralmente il ruolo della sua classe sociale, ma solo sottolinearne le derive più pericolose e proporre, per contro, modelli probi come Haswell/Howard.

Ciò che è sicuramente importante considerare, tuttavia, è che il personaggio della versione finale risulta molto più sobrio di quello originario, privato delle pennellate più caratteristiche del Count Meprise e degli aspetti più pericolosi, soprattutto a proposito della sua vorace virilità.

Nei tagli apportati al personaggio di Twineall mi sembra si possa riscontrare la stessa tendenza a eliminare i tratti di una sessualità fuori dalla norma, anche se stavolta l'eccessiva affettazione fa emergere piuttosto l'effeminatezza dei suoi modi da damerino. Ed è proprio per una donna che lo scambia Haswell, quando lo incontra la prima volta, in un dialogo che viene integralmente eliminato già nel manoscritto per Larpent:

²⁸¹ Cfr. Daniel O'Quinn, *Staging Governance. Theatrical Imperialism in London, 1770-1800*, cit., p. 152.

²⁸² Ibid., p. 153.

Haswell:

(...) I beg your pardon, Sir, I took you for a Lady. Really did not see your Boots.
(very much confused)

Twineall:

You do me infinite honour Sir, I assure you, you you and your mistaken do, for
in England at this present time, the Boot is the chief distinction between the
Sexes, of the people of Fashion
(BL, Add. MSS 25575, f. 25r)

È dunque interessante notare che Twineall e Lord Flint, i due personaggi che rappresentano la corruzione coloniale, sono anche quelli maggiormente caratterizzati da una sessualità non normata. Questo è in forte contrasto con la descrizione del Sultano, che, come abbiamo visto, è casto e perfino cristiano.

Allora l'incontro con l'“Altro” orientale non si verifica davvero, poiché le figure del Sultano e dell'autoctono Zedan, che dovrebbero essere gli interlocutori degli occidentali, vengono entrambe assorbite dalla morale occidentale del perdono e della castità matrimoniale. Ciò che vediamo presentato nella commedia è dunque piuttosto una riflessione su come il sistema di amministrazione coloniale, in assenza di regole politiche chiare, influisca negativamente sulla morale pubblica e privata dei soggetti britannici.

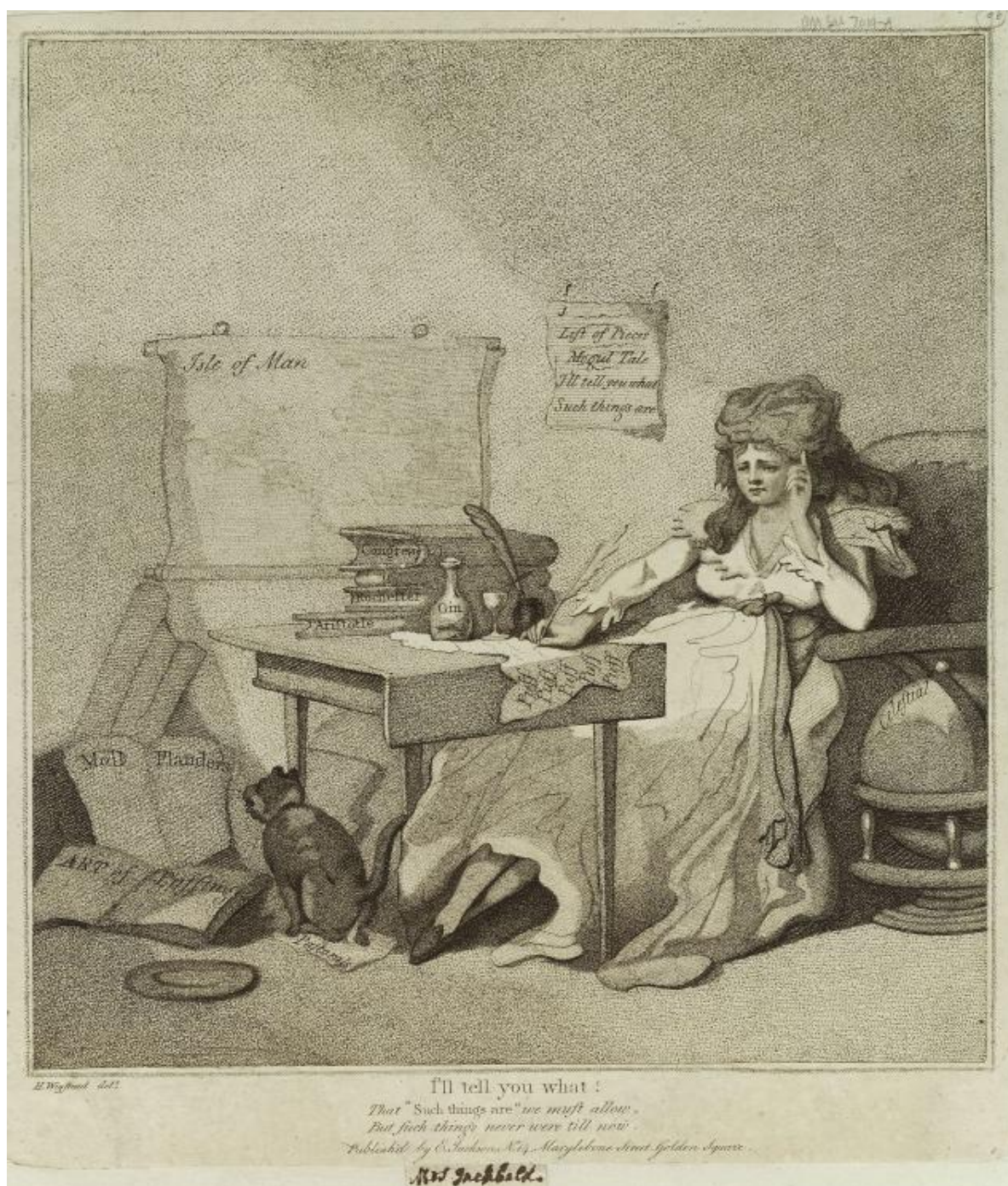


Fig. 5: "I'll tell you what! That 'such things are' we must allow, but such things never were till now", dipinto da H. Wigstead, (London: E. Jackson, ca. 1790). La stampa satirica mostra Elizabeth Inchbald seduta al tavolo nell'atto di scrivere "puffs" (ovvero 'vacuità', cose prive d'importanza), con una bottiglia di gin e le opere di Aristotele, Rochester e Congreve, mentre un gatto defeca su un foglio.

4.2 L'immagine pubblica e il giudizio a posteriori

Abbiamo visto quale sia il tenore delle revisioni apportate al testo dall'autrice, tra il primo momento di ideazione dell'opera e quello della pubblicazione della prima edizione del 1788. Sarà ora interessante prendere in considerazione il suo giudizio a posteriori, ovvero lo sguardo della Inchbald critica nei confronti della Inchbald scrittrice.

La progressiva moderazione dei toni del discorso, che abbiamo rilevato nelle revisioni apportate al testo per la pubblicazione, farebbe ipotizzare ulteriori cambiamenti in questo senso nell'editing della versione del 1808 per l'antologia *British Theatre* della Longman. In verità, al contrario di quanto vedremo avvenire nel caso dell'edizione ottocentesca di *A Day in Turkey* di Hannah Cowley, il testo della commedia non riporta modifiche sostanziali. Il parallelo con la versione del 1788 mette in evidenza infatti solo revisioni stilistiche, che intervengono con minime correzioni allo scopo di rendere la scrittura più raffinata.

Si veda come esempio la riscrittura delle parole della prigioniera Arabella:

a lost husband filled my roving fancy---'twas his idea that gave the colours of the world their beauty, and made me fondly hope to <i>grasp</i> <i>its sweets</i> (STA1, V, i, p. 59; corsivo mio).	a lost husband filled my roving fancy---'twas his idea that gave the colours of the world their beauty, and made me fondly hope to <i>be</i> <i>cheered by their brightness</i> (STA2, V, i, p. 63; corsivo mio).
--	--

È inoltre difficile attribuire con sicurezza queste modifiche a un'opera di revisione dell'autrice e non dell'editore. A giudicare da quanto sostenuto da Elizabeth Inchbald in una lettera rivolta a George Colman the Younger (in risposta alle lamentele di questi a proposito della posizione in cui era stata inserita l'opera del padre), le condizioni del suo ingaggio con la casa editrice restringevano il suo

campo d'azione alla sola cura delle prefazioni e non dei testi.²⁸³ Nell'impossibilità di sapere se un'eccezione fosse stata fatta in merito alla cura delle sue stesse opere, sarà pertanto più fruttuoso e non meno significativo concentrare l'indagine sulla prefazione dell'opera, che permette comunque all'autrice di proporre una nuova chiave di lettura e d'inquadrarla in una prospettiva a posteriori.

La posizione in cui si trova la scrittrice non è tuttavia semplice da gestire: la Inchbald del 1808, in veste di critica teatrale, si trova a presentare una Inchbald autrice, molto più giovane, verso la quale non può che provare nostalgia e benevolenza, come è stato efficacemente evidenziato da Thomas C. Crochunis nel suo saggio sulle *performance* autoriali delle drammaturghe.²⁸⁴

La prefazione contiene in primo luogo un richiamo a quei riferimenti coevi alla rappresentazione che potevano non essere così facili da reperire venti anni più tardi: la già riportata citazione di Lord Chesterfield e, soprattutto, una presentazione della personalità di Howard (nel frattempo deceduto), che tocca i toni di un'apologia ("He fell a sacrifice to his humanity (...) and died January the 20th, 1790", STA2, p. 6). Il lettore sarà spinto a leggere l'opera alla luce delle considerazioni della Inchbald matura, il cui punto di vista non può non risentire delle amare esperienze vissute negli anni Novanta del Settecento, quando l'autoritarismo del governo Pitt aveva esteso il suo controllo sugli ambienti teatrali.

The writer of this play was, at the time of its production, but just admitted to the honours of an authoress, and wanted experience to behold her own danger, when she attempted the subject on which the work is founded. Her ignorance was her protection. Had her fears been greater, or proportioned to her task, her success had been still more hazardous. A bold enterprize requires bold execution; and as skill does not always unite with courage, it is often advantageous, where the cases are desperate, not to see with the eye of criticism: chance will sometimes do more for rash self-importance, than judgment, which is the parent of timidity. (STA2, p. 3)

²⁸³ "One of the points of my agreement was, that I should have no control over the time or the order in which these prefaces were to be printed or published, but that I should merely produce them as they were called for, and resign all other interference to the proprietor or editor of the work" (James Boaden, *Memoirs of Mrs. Inchbald*, vol II, cit., p. 109, citata in Robert Manvell, "Critic and Historian of the British Drama," in *Elizabeth Inchbald: England's Principal Woman Dramatist and Independent Woman of Letters in 18th-century London*, Lanham, MD and London: University Press of America, 1987, p. 127).

²⁸⁴ Thomas C. Crochunis, "Authorial Performances: Romantic women playwrights", in Catherine Burroughs (ed.), *Women in British Romantic Theatre. Drama, Performance, and Society, 1790-1840*, cit., pp. 223-256.

L'amarezza delle parole dell'autrice rivela tutta la frustrazione vissuta negli anni che la separano dai momenti della prima stesura dell'opera. L'ingenuità che la Inchbald in veste di critica attribuisce alla giovane scrittrice è tuttavia un espediente retorico, atto a enfatizzare il valore dei suoi successi. All'epoca di *Such Things Are*, Inchbald aveva infatti già alle spalle una carriera da attrice, iniziata fin dai primi anni Settanta, e mostrava una consuetudine alla collaborazione con il manager teatrale e una certa consapevolezza del rapporto con il pubblico, che abbiamo notato nell'analisi delle fasi compositive dell'opera.

D'altra parte, l'enfasi sulla propria ingenuità è un modo di sottolineare le difficoltà dettate dallo stretto controllo a cui i drammaturghi avevano dovuto far fronte durante gli anni della controrivoluzione. L'esempio della rovina del suo caro amico Thomas Holcroft influenza le sue valutazioni in merito alla libertà espressiva del drammaturgo. Lei stessa ha visto rifiutarsi per motivi politici la messa in scena di uno dei suoi drammi, *The Massacre* (1792), dal manager del Covent Garden, fino ad allora particolarmente ben disposto nei suoi confronti.²⁸⁵ Ha più volte sperimentato la durezza della critica: per esempio, in seguito agli attacchi che i commentatori del *True Briton* le rivolgono dopo il debutto di *Every One Has His Fault* nel 1793.²⁸⁶ James Boaden menziona inoltre che, sempre in questo periodo, "she used to receive anonymous letters occasionally, of *caution* as to [her] publications".²⁸⁷ Non si dimentichi, infine, che tra il 1794 e il 1797 l'autrice non produce alcuna opera teatrale, dopo dieci anni d'ininterrotta carriera in cui aveva presentato un'opera in ogni stagione.

Il 'coraggio' e l'audace impresa che la Inchbald riconosce nella propria scrittura drammatica non sono tuttavia sempre accompagnati da un'altrettanto audace presentazione del proprio ruolo pubblico, soprattutto in relazione alla portata politica dei suoi drammi. Gli studiosi che si sono concentrati solo sull'analisi dei suoi due romanzi, *A Simple Story* (1791) e *Nature and Art* (1796), non esitano invece ad affermare la sua aderenza agli ideali rivoluzionari, confermata anche nella

²⁸⁵ Cfr. Amy Garnai, *Revolutionary Imaginings in the 1790s: Charlotte Smith, Mary Robinson, Elizabeth Inchbald*, New York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 147-78 e Daniel O'Quinn "Elizabeth Inchbald's *The Massacre*: Tragedy, Violence and the Network of Political Fantasy.", in *British Women Playwrights around 1800*, 1 June 1999. 8 pars., disponibile online al sito http://www.etang.umontreal.ca/bwp1800/essays/oquinn_massacre.html (consultato il 10/03/2013).

²⁸⁶ Cfr. supra, "Teatro, politica e società", p. 27.

²⁸⁷ James Boaden, *Memoirs of Mrs. Inchbald*, vol. I, cit., p. 330.

vita privata dall'intima amicizia con esponenti dei giacobini britannici del calibro di Holcroft e Godwin.²⁸⁸

Nel saggio pubblicato su *The Artist* nel 1807 è la stessa autrice a tracciare la differenza tra la minore libertà dello scrittore di opere drammatiche rispetto a quella dello scrittore di narrativa. Si noti come Inchbald non solo sottolinei che è l'azione di controllo del Lord Chamberlain a creare il 'despotic government' che tiene sotto scacco il drammaturgo, ma prospetti invece un panorama più complesso, in cui si mette in evidenza anche il ruolo dei critici:

The Novelist is a free agent. He lives in a land of liberty, whilst the Dramatic Writer exists but under a despotic government. — Passing over the subjection in which an author of plays is held by the Lord Chamberlain's office, and the degree of dependence which he has on his actors — he is the very slave of the audience. (...) Some auditors of a theatre, like some aforesaid novel-readers, love to see that which they have seen before; and originality, under the obnoxious name of innovation, might be fatal to a drama, where the will of such critics is the law, and execution instantly follows judgment.²⁸⁹

Sebbene le recensioni di *Such Things Are* risalgano a tanti anni prima, alla luce di quelle sembra davvero che l'autrice si riferisca qui alla rigidità dimostrata nei confronti del suo tentativo di sperimentazione formale, che coniugava nella stessa opera comicità e patetismo.

Procedendo con il discorso critico, inoltre, si delinea con sempre maggior chiarezza come per la drammaturga la scrittura non possa prescindere dal profondo interesse per la realtà sociale e dall'obiettivo di relazionarsi nelle sue opere con gli avvenimenti più rilevanti del proprio tempo. Le difficili condizioni in cui lo scrittore di teatro è costretto a lavorare – e con cui tuttavia lei ha sempre cercato di convivere – fanno delle questioni di attualità un territorio proibito alla sua penna; a lui non resta pertanto che la strada di una composizione acritica e convenzionale.

È perciò particolarmente frustrante per la Inchbald rilevare come le aspre condizioni di lavoro del drammaturgo costringano lo scrittore a rinunciare alla ricerca dell'originalità e a commenti sulle condizioni reali della vita circostante.

²⁸⁸ Cfr. Gary Kelly, *The English Jacobin Novel, 1780-1805*, Oxford: Clarendon Press, 1976.

²⁸⁹ Elizabeth Inchbald, "To the Artist", cit. p. 16.

Queste, lamenta, sono un territorio proibito alla penna del drammaturgo, al quale non rimane altro che una composizione acritica e convenzionale:

What dramatist would venture to bring upon the stage — that which so frequently occurs in real life — a benefactor living in awe of the object of his bounty; trembling in the presence of the man whom he supports, lest by one inconsiderate word, he should seem to remind him of the predicament in which they stand with each other ; or by an involuntary look, seem to glance at such and such obligations? A dramatist must not speak of national concerns, except in one dull round of panegyrick. He must not allude to the feeble minister of state, nor to the ecclesiastical coxcomb. Whilst the poor dramatist is, therefore, confined to a few particular provinces ; the novel-writer has the whole world to range, in search of men and topics. Kings, warriors, statesmen, churchmen, are all subjects of his power. The mighty and the mean, the common-place and the extraordinary, the profane and the sacred, all are prostrate before his muse.²⁹⁰

Pur avendo attirato alcune critiche, era stato possibile inserire numerosi riferimenti all'attualità in *Such Things Are* e costruire una forte critica nei confronti della gestione delle colonie dell'East India Company. Commenti alla più vicina realtà sociale non saranno invece più consentiti negli anni a seguire, durante i quali sarà sufficiente inserire in *Every One Has His Fault* un commento come “provision are so scarce” per sollevare su di sé l'ira della stampa e infiammare gli animi degli spettatori a teatro.²⁹¹ È significativo, a questo proposito, che l'autrice nel 1793 risponda alle accuse di aver sostenuto nell'opera ideali radicali in una maniera che dimostra la sua capacità di gestire strategicamente le sue opinioni in rapporto alla propria immagine pubblica: non nega infatti le sue idee politiche, ma specifica di conoscere sufficientemente bene l'ambiente teatrale per sapere di non poterle affermare esplicitamente (“I should not have presented it for reception to the manager of Covent-Garden theatre”).²⁹²

Guardando a queste affermazioni, oltre che alle scelte compositive portate avanti nei suoi drammi, saranno gli studiosi che si sono dedicati maggiormente alla

²⁹⁰ Ibid., pp. 18-9.

²⁹¹ Si vedano le rivolte a teatro durante le rappresentazioni e Brighton e Portsmouth. Cfr. supra, “Teatro, politica e società”, p. 27.

²⁹² James Boaden, *Memoirs of Mrs. Inchbald*, vol I, cit., p. 133.

sua carriera teatrale a mettere in evidenza una discrepanza tra lo spiccato interesse per l'attualità politica, osservabile nelle composizioni, e la maschera del distacco da lei indossata in pubblico. Per esempio, Betsy Bolton, Emily Hodgson Anderson e Thomas Crochunis, pur partendo da prospettive diverse, sono stati concordi nel sostenere la capacità dell'autrice di costruire una critica sociale che scegliesse di evitare la via dello scontro diretto con le autorità.²⁹³ Questi studiosi hanno messo l'accento sul costante intento di Inchbald di mantenere un'immagine pubblica 'neutra', politicamente non schierata e dunque strategicamente più libera di veicolare, attraverso la sua scrittura teatrale, narrativa e saggistica, le proprie idee sull'attualità politica. Se è vero, come afferma Crochunis, che gli spazi paratestuali sono solitamente usati dalle autrici per negoziare con il lettore la *mise en scène* di se stesse come drammaturghe, mi pare che nel caso dei suddetti interventi critici di Inchbald questo spazio sia usato in maniera ancora più sottile e presenti un ulteriore livello di riflessione metatestuale sul proprio ruolo. Lo sguardo retrospettivo del saggio, in quanto ricco dell'esperienza di tutta una carriera artistica in cui l'autrice ha sperimentato la negoziazione della propria immagine pubblica, le offre pertanto la possibilità di commentare tale sistema di messa in scena.

In questo senso, è proprio la sua ultima produzione saggistica a rivelare la riflessione più matura e consapevole dell'autrice a proposito del rapporto tra scrittura, politica e società.

²⁹³ Cfr. Betsy Bolton, *Women, Nationalism and the Romantic Stage*, cit., Emily Hodgson Anderson, *Eighteenth-Century Authorship and the Play of Fiction*, cit. e Thomas C. Crochunis, "Authorial Performances: Romantic women playwrights", in Catherine Burroughs (ed.), *Women in British Romantic Theatre. Drama, Performance, and Society, 1790-1840*, cit.

5. La Russia in Turchia: politica e poetica di una signora perbene

Ambientata nel palazzo di un Sultano turco, il Bassa Ibrahim, la commedia di Hannah Cowley *A Day in Turkey; or, the Russian Slave* potrebbe essere considerata come una delle tante opere teatrali di ambientazione orientale che erano di gran moda nel teatro di fine secolo. È però la scelta di inserire come protagonisti degli schiavi russi a dare i primi indizi sul collegamento che la commedia potrebbe voler tracciare con gli accesi dibattiti parlamentari, in corso tra l'aprile e il giugno 1791, intorno alla necessità di un intervento britannico per regolare i rapporti di forza tra il potente Impero russo e quello ottomano. Nell'harem di Ibrahim si ritrovano ridotte in schiavitù la nobile russa Alexina, rapita il giorno delle nozze, e Paulina, giovane connazionale di rango inferiore. La fierezza del comportamento di Alexina, che non si rassegna allo status di schiava e risponde sfrontatamente al capo delle guardie Azim, stuzzica la curiosità del Sultano che, secondo le regole del serraglio, decide di conoscere la donna e di farla sua. Con la collaborazione dell'eunuco Mustafa e, soprattutto, grazie all'intercessione di un'altra schiava, Lauretta, di nazionalità italiana, sarà Paulina a essere presentata al Sultano, il quale subito se ne innamora credendola Alexina. Per garantirsi la conquista di una donna europea, Ibrahim dovrà per la prima volta abbandonare l'idea orientale di amore come possesso e lasciarsi guidare sul terreno del corteggiamento sentimentale dall'esperta Lauretta. Nel frattempo entrano in scena anche Orloff, il marito di Alexina, il vero eroe positivo dell'opera, e il suo valletto francese, A la Greque, che con il suo linguaggio sfrontato, le sue simpatie rivoluzionarie e il suo comportamento ridicolo è il principale interprete del lato farsesco (e politico) della commedia. Quando Orloff scopre sua moglie rinchiusa nelle prigioni per mano del crudele capo delle guardie, decide di affrontare il Sultano per riscattare la libertà di Alexina. Ibrahim, credendo di trovarsi di fronte al legittimo marito della sua amata, decide di restituire la libertà a tutti i prigionieri, in quanto oramai profondamente cambiato dal potere dell'amore romantico. La scoperta dello scambio di identità tra Paulina e Alexina garantirà il lieto fine, assicurando il ricongiungimento dei coniugi e la nuova unione matrimoniale.

Rappresentata nel dicembre del 1791 a Covent Garden, la commedia riscuote un buon successo di pubblico, potendo vantare ben quattordici repliche

nella stessa stagione e tre nella stagione del 1793-94.²⁹⁴ Le recensioni del *Gazetteer* e del *Morning Chronicle* alla prima non possono che attestare il gradimento del pubblico: esse riportano infatti che “the Day in Turkey was received with loud and frequent applause”²⁹⁵ e che “It was very favourably received, and given out this day with considerable applause”.²⁹⁶ Vedremo tuttavia come non mancano voci particolarmente taglienti nei confronti dell’autrice, che sottolineano con sdegno la sua sfrontatezza per l’aver inserito riferimenti agli affari esteri e alle dinamiche parlamentari di quelle settimane.

È chiaro dunque che uno studio approfondito di questa commedia non può che partire da un’attenta ricostruzione del contesto storico, che renda conto degli avvenimenti politici e dell’ampia ricezione di essi da parte dell’opinione pubblica grazie al lavoro di diffusione compiuto dalla stampa popolare dell’epoca. In secondo luogo ci si concentrerà più specificamente sull’analisi del testo: a tale scopo, non si potrà prescindere né da una panoramica sulle fonti letterarie che hanno ispirato l’autrice né da una ricostruzione delle fasi genetiche dell’opera e delle sue successive trasformazioni. Sono infatti a disposizione degli studiosi tre versioni della commedia: il manoscritto inviato a Larpent prima della messa in scena, la prima edizione del 1792 e la riedizione contenuta nelle opere complete pubblicate postume nel 1813.²⁹⁷ Quest’analisi, infine, sarà utile anche per mostrare l’evoluzione dell’autrice per quanto riguarda sia la sua posizione pubblica e politica sia il modo in cui interpreta artisticamente le trasformazioni del teatro inglese di fine secolo.

²⁹⁴ Cfr. Charles Beecher Hogan, *The London Stage, part 5, vol. II*, cit., p. 1267.

²⁹⁵ *Gazetteer and New Daily Advertiser*, Monday, 5 December 1791.

²⁹⁶ *Morning Chronicle*, Monday, 5 December 1791.

²⁹⁷ Il manoscritto è conservato nella biblioteca Huntington di San Marino in California, catalogato come MS 921. È inoltre disponibile alla British Library sotto forma di microfiche, catalogato come MS Fiche 253/254 (1-2). Alla prima edizione, *A Day in Turkey; or, the Russian Slaves. A Comedy, as Acted at the Theatre Royal, in Covent Garden*, London: G. G. J. and J. Robinson, 1792, si farà d’ora in avanti riferimento con la sigla ADT1; l’edizione del 1813, *A Day In Turkey. or The Russian Slaves. A Comedy. Interspersed with songs*, in *The Works of Mrs. Cowley. Dramas and Poems, In Three Volumes, Vol. I*, London, Published by Wilkie and Robinson, Paternoster-Row, printed by T. Davison, Whitefriars, 1813, pp. 243-322, sarà invece indicata con ADT2.

5.1 Il contesto storico: La crisi di Oczakow

L'ambientazione di *A Day in Turkey* assume un valore particolarmente significativo nell'anno della sua messa in scena, in relazione all'attualità della politica estera della Gran Bretagna. Nel marzo del 1791 il dibattito parlamentare porta infatti in primo piano la delicata questione dei rapporti tra Russia e Impero ottomano. Come abbiamo già menzionato, la Russia si era rifiutata di restituire la fortezza strategica di Oczakow, come era stato proposto dalla Gran Bretagna, che tentava di ristabilire l'equilibrio territoriale tra le due potenze. La fine della guerra tra Russia, Austria e Turchia (1787-1792) aveva infatti segnato il fallimento del cosiddetto "progetto Greco" con cui Caterina sperava di ricreare un grande Impero, esteso fino al Bosforo, a spese dell'Impero ottomano.²⁹⁸

La gravità della risposta della zarina Caterina viene percepita dalla monarchia britannica come una forte minaccia, da un lato perché l'importanza attribuita a Oczakow denuncia la volontà di perpetuare una politica espansionistica, dall'altro perché con questo atto la Russia rifiuta l'intromissione della Gran Bretagna nei rapporti con l'Impero ottomano, sminuendone così il ruolo di controllore degli equilibri politici europei. Il tentativo di Pitt di promuovere un'azione militare per frenare le mire imperialistiche di Caterina II non trova tuttavia un supporto sufficiente tra i parlamentari e la mozione decade a giugno, dopo due mesi di discussione.²⁹⁹ A complicare il delicatissimo equilibrio, si aggiunsero, inoltre, i contrasti interni al partito dei Whig. Si era creata, infatti, una spaccatura profondissima tra la fazione di Edmund Burke, che nelle *Reflections* aveva esplicitato tutta la sua contrarietà al movimento giacobino regicida, e quella radicale di Charles James Fox, a favore della Rivoluzione francese:

²⁹⁸ La guerra si conclude con i trattati di Sistova (1791) e Jassy (1792), sotto la supervisione di Prussia e Gran Bretagna, interessate a controllare le mire espansionistiche della Russia. Cfr. Hugh Ragsdale, "Evaluating the Traditions of Russian Aggression: Catherine II and the Greek Project", in *The Slavonic and East European Review* 66/1 (Jan., 1988), pp. 91-117 e J.R. Miller, *The History of Great Britain, from the Death of George II to the Coronation of George IV*, Philadelphia: McCarthy and Davis, 1840, p. 346.

²⁹⁹ "His majesty thinks it necessary to acquaint the House of Commons, that the endeavours which his majesty has used, in conjunction with his allies, to effect a pacification between Russia and the Porte, having hitherto been unsuccessful, and the consequences which may arise from the further progress of the war being highly important to the interests of his majesty and his allies, and to those of Europe in general, his majesty judges it requisite, in order to add weight to his representations, to make some further argumentation of his naval force" (William Cobbett, *The Parliamentary History of England, from the Earliest Period to the Year 1803*, vol XXIX, cit., col. 31).

With regard to the change of system that had taken place in that country, Mr. Fox said, that he knew different opinions were entertained upon that point by different men and added that he, for one, admired the new constitution of France, considered altogether, as the most stupendous and glorious edifice of liberty.³⁰⁰

Tali tensioni esplodono in aula il 6 maggio 1791, quando Fox non riesce a trattenere le lacrime durante il suo intervento, che contraddiceva il precedente di Burke, suo amico e compagno politico di lunga data, segnando il definitivo allontanamento tra i due e svelando le fratture interne allo schieramento dei whig.³⁰¹

Daniel O'Quinn e Betsy Bolton sono tra gli studiosi che maggiormente sottolineano l'importanza della relazione tra *A Day in Turkey* e i contemporanei dibattiti parlamentari, dedicando gran parte dei rispettivi studi a mettere in evidenza i riferimenti contenuti nella commedia. Entrambi enfatizzano come tale relazione sia ancor più evidente se si prendono in considerazione le vignette satiriche pubblicate a commento della discussione in aula, a testimonianza di quanto questo tipo di stampa fosse fondamentale nella formazione dell'opinione pubblica della capitale.

Le illustrazioni di Joseph Dent, Isaac Cruikshank e Thomas Rowlandson (riportate qui di seguito) sono solo alcuni dei numerosi esempi a disposizione, ma sono sufficienti a restituire il tenore dell'approccio alla questione. È immediatamente evidente, infatti, come la trasposizione satirica delle tensioni politiche in atto sia costruita sulla base di un'esagerazione degli atteggiamenti e del carattere sessuale dei personaggi coinvolti. Ciò è particolarmente vero per la caratterizzazione di Caterina II, la cui bramosia politica viene facilmente traslata sul piano fisico e trasformata in una estrema voracità sessuale: si veda come caso emblematico l'illustrazione intitolata *An Imperial Stride* di Thomas Rowlandson. L'immagine è costruita a partire da un'affermazione di Sheridan durante il dibattito del 12 aprile 1791, in cui ci si riferisce alla zarina come "a female Colossus, standing with one foot on the banks of the Black Sea, and the other on the coast of the Baltic"³⁰², e presenta Caterina di Russia con le gambe divaricate in modo da toccare la Russia e Costantinopoli e sotto la sua gonna tutti i sovrani europei che guardano verso l'alto e commentano le dimensioni esagerate della sua vagina (cfr. fig. 1).

³⁰⁰ Ibid., coll. 248-249.

³⁰¹ Cfr. ibid., col. 388.

³⁰² Ibid., col. 205.

Lo stesso tipo di insinuazione si ritrova nella vignetta di Cruikshank, tutta basata sul doppio senso sessuale. Alla ipersessualizzazione di Caterina si aggiunge in questo caso anche un altro stereotipo, che si ritrova spesso in questo tipo di pubblicazioni, a proposito della scarsa virilità di William Pitt. Se l'imperatrice è rappresentata fin troppo avida per il Sultano, suo compagno nell'harem, Pitt è invece ritratto mentre sviene tra due donne, dichiarando la sua impotenza (cfr. fig. 2).

A partire dall'analisi di queste rappresentazioni satiriche, Betsy Bolton sostiene che Hannah Cowley intendesse contrapporre alla volgarità sessuale delle vignette un approccio basato sul sentimentalismo e sulle relazioni romantiche. In altri termini, secondo Bolton, la rappresentazione del Bassa e del suo harem e soprattutto la conclusione della commedia, in cui questi sposa la russa Paulina sottomettendosi alle regole dell'amore romantico, sono la via per allontanarsi dall'esagerazione degli stereotipi satirici e ristabilire un approccio più tradizionale:

The sentimental plot of the comedy worked to reestablish clear gender roles, to set men and women back in their proper places: thus the play veers away from the oversexed empress and undersexed minister to focus on the relation between sex and politics in the harem of a Turkish pasha or "Bassa".³⁰³

Per Bolton è inoltre particolarmente significativo che nella commedia non compaiano personaggi di nazionalità britannica e che, nonostante questo, le relazioni tra Russia e Turchia si avviino a una conclusione pacifica: mediato dall'esperienza di Lauretta negli affari d'amore e dall'ironia destabilizzante di *A la Greque*, il lieto fine sentimentale tra il Sultano e la schiava russa agisce in sostituzione dell'intervento militare britannico:

Morally rather than politically, France and Italy mediate between the extremes of Orient (Turkey) and the ostensible virtues of the North (England and Russia). Still the political implications persist: if a European balance of power exists, England need not, or perhaps could not, provide its point of leverage.³⁰⁴

³⁰³ Betsy Bolton, *Women, Nationalism and the Romantic Stage*, cit., p. 187.

³⁰⁴ Ibid., p. 189.

Se Bolton si limita a rintracciare nella commedia tali interessanti riferimenti all'attualità politica, Daniel O' Quinn legge tutta l'opera di Hannah Cowley come una vera e propria allegoria del dibattito parlamentare, mediato dalla vignetta satirica di Joseph Dent *Black Carlo's White Bust, or The Party's Plenipo in Catherine's Closet*. Secondo questa interpretazione, il *valet de chambre* A la Greque, con le sue affermazioni sulla libertà, costituirebbe un chiaro riferimento a Fox e alle sue simpatie per la Rivoluzione. L'immagine ironizza sul rapporto preferenziale tra la zarina e il parlamentare inglese, che con il suo intervento aveva contribuito a far fallire le intenzioni bellicose di Pitt e del re e al quale la zarina aveva dedicato un busto, esposto all'Ermitage tra Demostene e Cicerone. Nella vignetta i busti degli antichi retori prendono però le sembianze di Giorgio III e di Pitt e vengono rappresentati come scaraventati a terra, mentre sul busto di Fox si legge la scritta "Real Greek". Sono inoltre le insinuazioni sessuali del dialogo tra Fox e Caterina, secondo O'Quinn, a confermare la corrispondenza con il personaggio della commedia: all'imperatrice che dice "Oh Heaven, I wish I had the whole length", Fox risponde "Oh, you're a deep One" (cfr. fig. 3). La passionalità sfrenata che caratterizza A la Greque nella commedia corrisponde così al comportamento libertino che si attribuiva a Fox e che si pensava stesse corrompendo anche il principe di Galles. Nella commedia, tuttavia, il comportamento del personaggio francese si accompagna alla più profonda slealtà; egli giunge al punto di confermare la sua fedeltà a Orloff e contemporaneamente proporsi al Sultano come capo delle guardie, giurando che avrebbe fatto per lui "*any thing and every thing*".

I'd imitate the smack of Azim's whip, and roll my eyes as he does, to frighten your *male* slaves, and transform myself into a sattin seat, with a canopy over my head, to amuse your *female* slaves. (ADT1, V, iii, p. 83)

Attribuendo questa battuta ad A la Grecque, Cowley suggerisce da un lato che l'atteggiamento sleale è tipico dei Francesi e dall'altro che il maggior esponente politico del partito dei Whig è un traditore sedizioso, in bilico tra la patria inglese e la Francia. In questo senso si spiegherebbe dunque anche la citazione di un passo delle *Reflections* di Burke che compare nell'epilogo della commedia scritto in occasione del matrimonio del duca di York con la figlia di Friedrich Wilhelm II di Prussia:

For now we know A PRINCE can cross the seas
 T'obtain a wife, a nation's hearts to please.
"The age of chivalry" again returns,
 And love, with all its ancient splendor burns
 (...)
 Tell him *"heroic enterprise"* shall still survive,
 And *"loyalty to sex"* remain alive;
"The unbought grace of life" again we find,
 And *"proud submission"* fills the public mind. (ADT1, p. 86)

È la stessa Cowley a dichiarare in una nota posta a chiusura della commedia la provenienza della citazione e l'estremo apprezzamento per l'opera di Burke, a ulteriore testimonianza dell'interesse dell'autrice per la vita politica e della sua presa di posizione in merito al dibattito tra i partiti:

"Those who read will know, that in the above Epilogue all the passages distinguished by italics are taken from an effusion inspired by another royal lady ; agitating the lightening pen of a man who in his head is all REASON, in his heart all SENSATION. A man whom politics seized, and seems to have dragged reluctantly from LOVE. Let the women of future times weave to his memory the fairest garlands, and twine amidst laurels and roses the name of BURKE" (ADT1, p. 86)

A mio avviso meno convincente è l'interpretazione di O'Quinn a proposito della controparte femminile di A la Greque, Lauretta. Questa rappresenterebbe da un lato la repubblicana Elizabeth Armistead, famosa per essere stata amante del principe (oltre che di Fox stesso) e per aver saputo indirizzarlo ad altre dame quando il rapporto non le conveniva più (proprio come la schiava italiana nel dramma); dall'altro, per la sua capacità di dirigere il corso degli eventi e gestire i personaggi dell'opera, Lauretta rappresenterebbe la stessa Hannah Cowley.³⁰⁵ Proseguendo secondo l'allegoria, nella figura del Sultano O'Quinn riconosce un

³⁰⁵ Cfr. Daniel O'Quinn, "Hannah Cowley's *A Day in Turkey* and the political efficacy of Charles James Fox", in *European Romantic Review* 14/1 (2003), p. 29.

riferimento al principe di Galles, a cui la commedia dovrebbe servire da ammonimento per la sua condotta sentimentale sregolata:

In terms of the metropolitan allegory, this means that Lauretta's plot, like Cowley's play, aims to correct the profligate sovereign, in this case the Prince of Wales, by exposing the deviance of those who adhere to him both sexually and politically.³⁰⁶

Immaginare che le intenzioni politiche dell'autrice arrivassero fino a sperare di indirizzare la vita del principe ereditario mi sembra un esercizio critico supportato da poche testimonianze concrete. È tuttavia vero che il riferimento a Burke nell'epilogo lega indissolubilmente la commedia alle questioni politiche contemporanee. Sebbene l'"allegoria metropolitana" non mi sembri dunque funzionare in tutti i suoi risvolti, è sicuramente significativa e utile a gettare luce su alcuni elementi politici nascosti nelle pieghe dei dialoghi della commedia, che potrebbero essere facilmente trascurati dal lettore moderno.

Il riferimento alle vignette satiriche e in particolare allo sfruttamento degli stereotipi sessisti utilizzati per ritrarre Caterina di Russia è in questo senso fondamentale per la comprensione del testo; mi pare, anzi, che esso possa essere il punto di partenza di una riflessione sul rapporto tra donne e potere che è effettivamente centrale in *A Day in Turkey*. Ciò è confermato, come vedremo in seguito, anche nella scelta delle fonti letterarie dell'opera e soprattutto nella successiva rielaborazione delle figure femminili.

³⁰⁶ Cfr. ibidem.



Fig. 6: Thomas Rowlandson, *An Imperial Stride*, London: William Holland, 1791.

La sovrana è rappresentata con un piede che tocca la sponda della Russia e uno che tocca Costantinopoli. A guardare sotto la sua gonna ci sono sette dei monarchi più importanti d'Europa: all'estrema sinistra, il Doge di Venezia, che dice "To what a length Power may be carried"; accanto a lui, il Papa, che considera: "I shall never forget it". Subito dopo viene il re di Spagna, che esclama "By Saint Jago, I'll strip her of her Fur!" e poi Luigi XVI: "Never saw any thing like it". George III esclama: "What! What! What! What a prodigious expansion!", il re di Prussia "Wonderful elevation" e infine il Sultano dichiara: "The whole Turkish Army wouldn't satisfy her".



Fig. 7: Isaac Criukshank, *The Treaty of Peace or, Satisfaction for all Parties*, 3 May 1791.

Nell'immagine sono rappresentate alcune delle più rilevanti figure politiche coinvolte nell'affare Oczakow, impegnate ad amoreggiare in un ambiente identificato come "Seraglio". Da sinistra verso destra si riconoscono Giorgio III, che pronuncia: "Yes, yes, yes, very large my dear"; Edward Thurlow, Lord Chancellor, la cui compagna allude alla mazza, simbolo del potere, con "I dare say this thing of yours is very heavy" e ottiene in risposta "Damned heavy my dear little Deary too heavy for you I fear"; la zarina Caterina II, che si rivolge al Sultano dicendo: "Kick all those little Hussey out my dear boy I'll do your business for you", ottenendo come risponde "Vat a fine large Girl as a Bear I fear she will be too much for me"; la figura stereotipata dell'Olanda, che alla dichiarazione della sua compagna "Oh dear what large Breaches got anything in them" risponde "vel filld, vel filld". Infine William Pitt è descritto in preda a uno svenimento; alle due donne che dicono "We'll give it you for serving the pretty Ladies of England as did & laying so much upon them" e "and for taxing them" egli ribatte "Indeed I never did lay too much upon them, Oh dear me I shall faint I can't stand indeed I can't". Laddove Giorgio III, Thurlow e l'Olanda affermano la propria potenza sessuale, il Sultano si dichiara sopraffatto da Caterina e Pitt viene rappresentato come effeminato e incapace di soddisfare le due dame.



Fig. 8: Joseph Dent, *Black Carlos White Bust, or the Party's Plenipo in Catherine Closet*, London, 14 September 1791.

Caterina di Russia è ritratta con in braccio il busto di Fox, al quale si rivolge dicendo "O Heavens! I wish I had the whole length". Il busto, su cui si legge l'iscrizione "Real Greek", risponde "Ay! You're a deep One". Nel frattempo, con la gamba l'Imperatrice sembra scalfare due busti, indicati come "Modern Antics", uno di Giorgio III, che porta il nome di Demostene, e l'altro di Pitt, che porta il nome di Cicerone. Il primo, guardando verso i due, esclama: "What what amazing capacity will Oxacow satisfy?"; l'altro aggiunge: "Yes, we are finely toss'd off by Private acceptance". Attraverso la finestra aperta, sulla destra dell'immagine, si intravede una scena ambientata in Inghilterra: Fox, insieme a Sheridan, il principe di Galles e Grey discutono sull'opportunità di intervenire contro la Russia. Fox chiede: "How shall I determine?" e Sheridan ribatte: "Go over – your Fortune is made – she has certainly heard of your Fine Parts". Il principe di Galles considera: "Who knows but she may make an Emperor of you at least take you in keeping" e Grey aggiunge: "I'll pay your passage and lend you a clean Shirt". La rappresentazione della Britannia seduta sullo sfondo chiude la discussione con "I can spare him".

5.2 Il Testo

5.2.1 Le fonti

Le fonti di ispirazione letterarie per la stesura della commedia *A Day in Turkey* ci vengono rivelate nella preziosa corrispondenza che l'autrice intrattiene con David Garrick alla fine degli anni Settanta. Nonostante il numero contenuto delle lettere e il breve lasso di tempo,³⁰⁷ le missive indirizzate al mentore – a cui lei deve il debutto a teatro, con *The Runaway* (Drury Lane, 1776) – si rivelano uno strumento prezioso per la comprensione del rapporto tra drammaturga e manager teatrale, la cui importanza nello sviluppo delle carriere delle autrici di questo periodo è stata già sottolineata. Nel caso specifico, inoltre, le lettere si rivelano uno strumento insostituibile per la ricostruzione del processo creativo della commedia. Da una lettera non datata³⁰⁸ veniamo infatti a sapere che la commedia era già stata ideata circa quindici anni prima della sua messa in scena del 1791 e abbiamo precise indicazioni sulle fonti letterarie:

Sir,

I believe you can guess at the sentiment which such excess of generosity as I experience from you inspires me with. If you do not believe that any heart overflows, with gratitude you ought to hate me.

It is but a month since conceived the idea of this piece. It struck me that we had never seen a Turk in a comedy, and indeed their manners are so uniform and their humour if they have any, so unknown of us, that I believe it impossible to dream a Turkish story into five acts. I began it on a different plan, and then recollected Marmontel's story, which I have once so much admired. I sent for the book and worked up this and my own together.

I was amazed when my Brother informed me, that a musical piece had been written on the same plan.

³⁰⁷ Le lettere firmate Hannah Cowley e indirizzate a David Garrick sono conservate nella corrispondenza di quest'ultimo. Sono pubblicate in *The Private Correspondence of David Garrick*, cit., o, laddove inedite, sono conservate alla National Art Library, nella *Forster Collection* (48.E.20), *David Garrick correspondence and paper, 1717-1779*.

³⁰⁸ È presumibile che la lettera sia stata scritta e spedita nel 1776, anno in cui Garrick e Cowley intrattengono uno stretto rapporto di corrispondenza, alla fine del quale Garrick si ritira a vita privata. Pur volendo immaginare che il confronto creativo tra i due sia proseguito dopo questa data, si deve comunque fissare il 1779, anno della morte di Garrick, come termine *ad quem*.

You will perceive Sir by the haste and disorder, with which it is finished, that I do not mean for a perfect piece it is in truth almost a first sketch.

I am Sir

Your most grateful devoted servant

H.Cowley.³⁰⁹

Sappiamo così che la commedia in questione è stata scritta in un mese circa, ispirata dalla lettura di un racconto del famoso autore francese Jean-François Marmontel. Tra i suoi *Contes Moraux*, pubblicati negli anni Sessanta in Olanda e Francia e già tradotti in inglese,³¹⁰ non è difficile individuare *Soliman II* come il possibile riferimento per la storia di Hannah Cowley. Il racconto ripropone il mito di Roxelana, donna di origini ucraine e moglie del sultano Solimano il Magnifico, che regnò sull'Impero ottomano durante la prima metà del XVI secolo. La leggendaria devozione del Sultano alla donna e l'enorme influenza che questa esercitò sulle sue politiche interne ed estere sollevarono la curiosità dei viaggiatori e degli ambasciatori occidentali del periodo, che riproposero la storia nelle loro cronache e ne diffusero la fama in tutta Europa.³¹¹ In questi primi resoconti la figura della donna non era descritta in modo del tutto positivo; la sua determinazione e il suo potere all'interno del palazzo avevano anzi contribuito alla costruzione di una figura sinistra e minacciosa. Galina Yermolenko illustra tuttavia come questa figura si connoti diversamente nelle opere letterarie del XVIII secolo, periodo in cui la minaccia militare dell'Impero ottomano diventa meno pressante per le nazioni europee.³¹² Dopo la sconfitta nella battaglia di Vienna (1683) e la pace di Carlowitz (1699), l'Impero ottomano comincia infatti a essere percepito come in fase decadente. Di Roxelana si mettono così in evidenza gli aspetti seduttivi e la capacità di sfruttare il

³⁰⁹ National Art Library, *Forster Collection* 48.E.20, vol. 26, lettera n.2.

³¹⁰ I racconti, pubblicati singolarmente sul *Mercure de France* tra il 1758 e il 1760, vengono poi raccolti in un'edizione unica e pubblicati in Olanda: *Contes moraux, suivis d'une Apologie du théâtre*, 2 vol., La Haye: aux Dépens de la Compagnie, 1761. Per le varie edizioni, rivedute e ampliate fino al 1806, cfr. S. Lenel, *Un homme de lettres au XVIIIe siècle: Marmontel*, Paris: Hachette, 1902, p. 565. La prima traduzione inglese compare solo tre anni dopo quella olandese: *The Moral Tales of M. Marmontel. Translated from the French by C. Denis, and R. Lloyd*, London: printed for G. Kearsly, 1764.

³¹¹ Cfr. Galina I. Yermolenko, "Roxelana in Europe", in Galina I. Yermolenko (ed.), *Roxelana in European Literature, History and Culture*, Farnham: Ashgate, 2010, pp. 39-40.

³¹² Cfr. *ibid.*, pp. 38-40 e Alan Grosrichard, *The Sultan's Court: European Fantasies of the East*, trans. Liz Heron, New York: Verso, 1998.

proprio potere sul Sultano per raggiungere una relativa autonomia all'interno del serraglio.

Her early modern image as a ruthless schemer was replaced with a more seductive and intelligent figure operating from the heart of the Turkish seraglio. That a former slave managed to subdue the invincible Oriental despot and virtually turn him into her own "love slave" imparted more mystique and sensuous appeal to her personality.³¹³

È proprio questo tipo di immagine della donna che ritroviamo nel racconto di Marmontel e che influenzerà anche l'impostazione della commedia di Hannah Cowley. *Soliman II* narra le vicende amorose del sultano orientale, dai modi molto delicati, che tiene imprigionate nel suo serraglio tre schiave europee dalle indoli molto diverse. La prima, Elmira, è recalcitrante all'inizio, ma si lascia col tempo conquistare dal sultano, tanto da diventare la sua preferita e da sognare con lui un rapporto monogamo e duraturo, secondo le usanze occidentali. Ben presto, però, tale stile di vita viene in noia al sultano, che si lascia affascinare da Delia, la schiava musicista che allieta i suoi incontri amorosi. Questa gli offre stimoli sempre mutevoli e più stuzzicanti. La sua attenzione tuttavia viene richiamata dal capo delle guardie su di una schiava dal carattere fiero e indomabile, la francese Roxelane, che non vuole in nessun modo piegarsi alla schiavitù. Accetterà il suo amore solo a condizione di poter condividere lo status sociale ed economico di suo marito, qualunque esso sia:

"Si mon amant n'avoit qu'une cabane, je partagerois sa cabane, & je serois contente. Il a un trône, je veux partager son trône, ou il n'est pas mon amant. Si vous ne me croyez pas digne de régner sur les Turcs, renvoyez moi dans ma patrie, ou toutes les jolies femmes sont souveraines, & bien plus absolues que je ne serois ici ; car c'est sur les cœurs qu'elles règnent".³¹⁴

Nello stesso anno il racconto viene trasposto anche per il teatro da Charles-Simon Favart in una *comic opera* intitolata *Soliman II, ou Les Trois Sultanes* (1761,

³¹³ Galina I. Yermolenko, "Roxolana in Europe", in *Roxalana in European Literature, History and Culture*, cit., p. 38.

³¹⁴ Jean-François Marmontel, *Contes Moraux, vol. I*, La Haye: aux Dépens de la Compagnie, 1775, p. 54.

Théâtre des Italiens)³¹⁵ e arriva sui palcoscenici inglesi con l'adattamento di Isaac Bickerstaffe che la trasforma in una farsa in due atti, *The Sultan, or a Peep into the Seraglio* (1775, Drury Lane).³¹⁶ È interessante notare inoltre come in queste composizioni Roxelana cambi di nazionalità – è francese in Marmontel e Favart e inglese in Bickerstaffe – a testimonianza di quel fenomeno di “domestication of the exotic” che è stato descritto da Said come la modalità di appropriazione culturale tipica dell'Orientalismo.³¹⁷

Nell'opera di Hannah Cowley sono presenti tutte e tre le donne, con il nome di Alexina, Paulina e Lauretta, ma c'è un rimescolamento delle nazionalità. Le prime due sono di origine russa, come nel racconto originale, poiché, come vedremo più avanti, il riferimento al ruolo politico della Russia sarà fondamentale per la drammaturga. I loro ruoli nei confronti del sultano non sono però fedeli alla traccia originale: se nella fiera moralità di Alexina si può riconoscere lo stesso atteggiamento di Roxelane, non sarà lei a cedere al Sultano, bensì la sua dama di compagnia Paulina, che ricorda Elmira. C'è cioè un'inversione rispetto al racconto di Marmontel: in *A Day in Turkey* è Paulina, più esperta di relazioni amorose e meno altezzosa, a convolare a nozze con il Sultano e ad assicurarsi la sua fedeltà imperitura. È però la figura di Lauretta, il cui nome richiama un altro racconto di Marmontel e allo stesso tempo lo stereotipo della sensualità attribuito alla cultura italiana,³¹⁸ a ricordare il ruolo della musicista Delia di Marmontel nel dispensare consigli amorosi al sultano. A differenza di questa, però, non ha rapporti intimi con lui e lo spinge a scoprire le gioie dell'amore monogamo, facendo da ponte tra la sensualità orientale e l'istituzione cristiana del rapporto matrimoniale.

Le composizioni teatrali che mettono in scena l'Oriente turco nella seconda metà del XVIII secolo diventano sempre più spesso opere di intrattenimento leggero, evidenziando soprattutto gli aspetti sensuali della cultura turca, concretizzati spesso intorno all'immaginario dell'harem. I contributi di David Wilson

³¹⁵ Cfr. Emmet Kennedy, Marie-Laurence Netter, James P. McGregor, Mark V. Olsen, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris*, Westport, CO: Greenwood Publishing Group, 1996, p. 159.

³¹⁶ Per le citazioni del testo si fa riferimento alla prima edizione di *The Sultan, or A Peep into the Seraglio. A farce, in two acts By Isaac Bickerstaffe. Acted at the Theatres Royal in Drury-Lane and Covent-Garden*, London: Printed for C. Dilly [etc.], 1787.

³¹⁷ Cfr. Edward Said, *Orientalism*, cit., p. 60.

³¹⁸ Il racconto viene inserito nella terza edizione della raccolta, pubblicata in Francia (cfr. “Lauretta”, in Jean-François Marmontel, *Contes Moraux*, vol. III, Paris: Merlin, 1765) ed è presente nella versione inglese del 1776 (cfr. “Lauretta” in Jean-François Marmontel, *Moral Tales, a Correct Edition*, vol. III, London: printed for T. Pridden, 1776).

e Eve R. Meyer³¹⁹ hanno sottolineato il rapporto privilegiato tra il teatro musicale e la rappresentazione della Turchia in tutti i palcoscenici europei:

In fiction, drama, ballet, and opera - in comedy as well as tragedy - the aspect of Oriental life that particularly dazzled the imagination of the eighteenth-century European was the mystery of the seraglio. During the second half of the century, operas on heroic Turkish themes were completely overshadowed by comedies and romances on this most fascinating and strange Oriental institution.³²⁰

Nella lettera a Garrick, lo stupore di Hannah Cowley rispetto al fatto che non esistessero commedie in cinque atti di ambientazione e argomento turchi lascia intendere come questo tema fosse di moda nella cultura teatrale e letteraria dell'epoca (la cosiddetta *turcomania* o *turquerie*). Le sue parole ci testimoniano anche come le opere esistenti fossero di carattere misto, più lontane dalla tradizione classica, e spesso musicali. Per quanto riguarda la sua opera, tutto è ancora sotto forma di un "first sketch" e così rimarrà con ogni probabilità fino al periodo immediatamente precedente alla messa in scena.

La bozza viene ripresa dall'autrice infatti solo negli anni Novanta, quando, dopo la tiepida accoglienza della sua seconda tragedia *The Fate of Sparta* (1788, Drury Lane), torna alla commedia forse per cercare quel successo di pubblico che questo genere le aveva sempre garantito. Alla storia d'amore principale tra la schiava e il sultano, ispirata da Marmontel e Bickerstaffe, Cowley aggiunge l'intreccio secondario della nobildonna Alexina, rapita in battaglia, e di Orloff che la raggiunge in Turchia per riscattarla, ispirato probabilmente a *The Siege of Belgrade*, opera in tre atti di Stephen Storace su libretto di James Cobb (1 gennaio 1791, Drury Lane). La "comic opera", come è definita nell'intestazione del libretto (pubblicato solo nel 1828),³²¹ deve la sua trama principalmente al libretto di Da

³¹⁹ Cfr. David Wilson, "Turks on the Eighteenth-Century Operatic Stage and European Political, Military, and Cultural History", in *Eighteenth-Century Life* 2/9 (1985), pp. 79-92 e Eve R. Meyer, "Turquerie and Eighteenth Century Music", in *Eighteenth Century Studies* 7 (1973-4), pp. 474-88.

³²⁰ Ibid., p. 477.

³²¹ Gli spartiti musicali vengono infatti pubblicati poco dopo la messa in scena a teatro; cfr. Stephen Storace, *The Siege of Belgrade; an Opera in Three Acts, as performed at the Theatre Royal Drury Lane*, London: printed & sold by J. Dale, 1791. Per il libretto bisognerà aspettare il secolo successivo: "The Siege of Belgrade, a Comic Opera, in Three Acts by James Cobb", a cui le citazioni del testo fanno riferimento, sarà pubblicato infatti in John Cumberland, George Daniel, Thomas Dolby, *Cumberland's British Theatre with Remarks, Biographical and*

Ponte per *Una cosa rara* di Martin y Soler (Vienna, 1786).³²² Cobb cambia l'ambientazione spagnola originaria, trasportandola nell'accampamento turco presso Belgrado, nel 1456, quando il sultano Maometto II tiene la città sotto assedio. Il Seraskier turco, immorale e impietoso, rapisce durante la battaglia una fanciulla locale, Lilla, e Catherine, moglie del colonnello austriaco Cohenberg, il quale viene imprigionato nel tentativo di salvarla. In una battaglia tra i Turchi e gli Austriaci, il colonnello viene salvato, ma il Seraskier riesce a fuggire. Per ristabilire l'ordine sarà quindi necessario un ulteriore scontro tra i due protagonisti, in cui l'austriaco risparmierà la vita al turco in nome della superiorità morale dei cristiani:

Cohenberg (To Seraskier):

Rise, and learn from this, how Christian treat a captive foe. (III, iv, p.45)

A differenza della farsa di Bickerstaffe, dove i brani cantati sono solo due, eseguiti da personaggi minori – la guardia Osmyn (I, i, p.6) e Ismena (I, i, p.8) – *The Siege of Belgrade* è una composizione in cui la presenza della musica (arie e cori) è molto più rilevante. Questo genere, che va sotto il nome di *english opera*, viene notevolmente sviluppato dal famoso compositore Stephen Storace, una volta tornato in Inghilterra dai suoi viaggi in Europa in cui aveva avuto modo di conoscere da vicino l'opera italiana, nel tentativo di valorizzare la tradizione operistica nazionale. Questo genere, che aveva cominciato a delinearsi nel secolo XVIII, viene caratterizzato da Storace con un aumento dello spazio e dell'importanza attribuita alle parti musicali e con altre soluzioni volte a darle un'originalità rispetto a quella di tradizione italiana. Per esempio, l'*english opera* condivide con questa la presenza di un'*ouverture* e di una chiusura con un *ensemble vocale*, nonché la maggior parte dei brani in musica eseguiti da parte dei protagonisti; la differenza, però, è che nei brani parlati in quella inglese non si usa il recitativo, ma il tono naturale della voce.

Their own operas [dei compositori inglesi], which became Storace's models, used spoken dialogue to carry the plot, interspersed with self-contained solos and ensembles.³²³

Critical printed from the acted copies, as performed at the Theatres Royal, London, vol. XX, London, Cumberland, 1828.

³²² Jane Girdham, *English Opera in Late Eighteenth-Century London*, Cambridge: Clarendon Press, 1997, p. 207.

³²³ Ibid., p. 131.

Nonostante le intenzioni prospettate nella lettera a Garrick di inserirsi nel repertorio teatrale con la scrittura di una commedia in cinque atti, nel momento in cui porta a compimento *A Day in Turkey* Hannah Cowley sceglie di assegnare alla musica un ruolo importante, componendo quello che l'editore delle sue opere complete chiamerà un "mixed Drama":

she as correctly writes Farce, as before she wrote Comedy, and afterwards wrote Tragedy, is equally at home, as each in its due turn may be requisite, in the humorous, the pathetic, the witty, and the sublime. There is one instance, at the close of her dramatic writings, in which, for variety, she professes to write a mixed Drama—*A Day In Turkey*. (ADT2, p. x)

La stesura delle partiture musicali viene affidata dal direttore del Covent Garden, Thomas Harris, a Joseph Mazzinghi, stimato compositore e direttore d'orchestra dell'epoca.³²⁴ Queste consistono in sette brani (cori, duetti e arie) e una marcia turca, eseguita all'entrata del sultano nel serraglio, che si contrappongono nell'atmosfera: laddove la marcia rappresenta infatti l'aspetto più fiero e marziale del regime del sultano, le canzoni cantate dalle schiave dell'harem hanno l'obiettivo di comunicare la lascivia e il piacere, tipicamente associati al serraglio. Si vede nel primo atto come questi due aspetti siano immediatamente affiancati nella rappresentazione stereotipata dell'ambientazione turca:

A march is play'd. Standard bearers advance first; they are followed by female slaves, who dance down the stage to light music, and exit. The chorus singers follow; female slaves strewing flowers from little baskets succeed; the Bassa then appears at the top with his principal officers.

Chorus. Selim, Laretta, Fatima &c:.

Hark! sound the trumpet, breathe the flute,

And touch the soft melodious lute:

To heav'n let ev'ry grateful sound ascend.

(ADT1, I, iii, p. 13)

³²⁴ Vedi figure 9 e 10. Per maggiori informazioni sul compositore, cfr. "Joseph Mazzinghi", in *DNB 1885-1900*, vol. 37, p. 177 e Roger Fiske, *English Theatre Music in the Eighteenth Century*, Oxford: OUP, 1973, p. 547.

Alla marcia, scritta sulla falsa riga della musica militare delle bande dei Giannizzeri, tipica delle composizioni musicali di ambientazione turca,³²⁵ le donne dell'harem contrappongono infatti il dolce suono del flauto e del liuto per ingraziarsi il favore del Bassa. Entrambi gli stili musicali sono comunque simboli emblematici dell'Oriente turco: non è un caso, infatti, che il conte Orloff, portatore dei valori militari occidentali, rifiuti categoricamente l'ascolto di qualsiasi accompagnamento musicale:

"A La Greque:

(...) but he's fond of music, cheer him with a Turkish air—(...)

Orloff:

Ah, no forebear your music, and bring me your chains!" (ADT1, I, i, p.5)

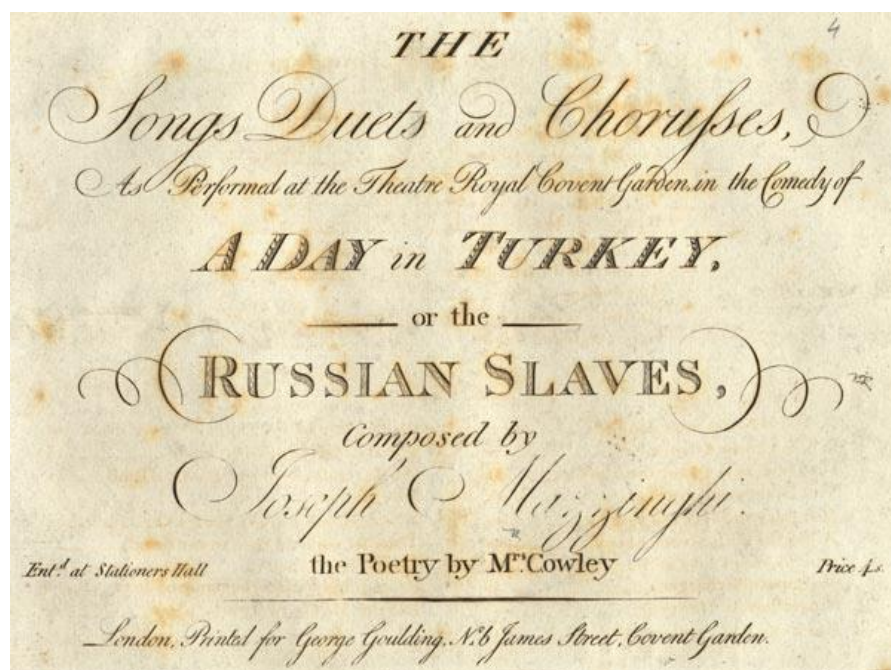


Fig. 9 Joseph Mazzinghi, *The Songs Duets and Choruses, as Performed at the Theatre Royal Covent Garden, in the Comedy of A day in Turkey, or, The Russian slaves*, (London: Printed for George Goulding, [1791])

³²⁵ Cfr. Eve R. Meyer, "Turquerie and Eighteenth Century Music", cit., p 484.

Ma non è solo l'inserimento dei brani musicali ad attirare le critiche della stampa. Se questi spingono la commedia verso il territorio della *comic opera*, altri elementi la avvicinano a rappresentazioni giudicate ancora più scadenti, come la pantomima. In una scena ambientata nell'harem, A la Greque viene nascosto dalle schiave che lo coprono con stoffe e cuscini, camuffandolo da *sofa*:

1st. Slave.

We too are lost!

A la Gr.

Not unless *I am found*. What a dozen women without a trick to save one man! Ah! I am sensible of my imprudence too late.

[Throws himself on his knees, turning first to one, then to another.]

Oh, save me! save me!

Laur.

What signifies your kneeling?---yet, it *shall* signify---Lower! *[pushing him]*

Lower still! rest on your hands---Reach that covering---quick---quick!

[They cover him with the drapery, mattrass, &c. and place the canopy behind him.]

(...)

Laur.

O, we'll intercept him, never fear---you'd better follow the rest.

[Pushing him.]

Azim.

I choose to wait here, and I'll sit down, for I'm horridly tired.

Laur.

Pardon me, Mr. Azim---I am going to sit there myself.

[Sits, on A la Greque.]

(ADT1, V, i, p. 69)

Le implicazioni sessuali della scena, con la schiava italiana che sovrasta fisicamente il valletto francese, sono facilmente immaginabili anche per i lettori e con tutta probabilità si possono ricondurre al precedente letterario di Claude Prosper Jolyot de Cr billon, *Le Sopha, conte moral* (1742), in cui l'oggetto di arredamento   personificato ed   il simbolo delle avventure amorose di cui   stato testimone.³²⁹

  interessante notare con quanta cura l'autrice si soffermi sulle indicazioni per la costruzione della scena; sicuramente sviluppate in sede di messa in scena a teatro, poich  assenti nel manoscritto Larpent, esse vengono riportate in fondo al testo pubblicato:

INSTRUCTIONS FOR THE SOPHA.

The canopy is composed of two umbrellas of white sattin, or stuff; the upper one very small, each trimmed with gold fringe, festoons of flowers, and tassels. The covering for the stool, of the same materials, is made in the form of a hammer cloth; a white sattin mattress is laid on it, trimmed with gold fringe.

Non c'  dubbio che tale attenzione per i materiali e per le stoffe da utilizzare indichi la consapevolezza che questa scena sia un passaggio chiave per la rappresentazione dello stereotipo turco: lusso e sessualit  sono uniti infatti in un oggetto che diventer  il simbolo stesso del serraglio. A infastidire il gusto dei commentatori   soprattutto il ricorso alla comicit  basata sulla corporeit  e sulle allusioni sessuali, piuttosto che sullo spirito arguto delle battute:

The idea of converting Polygrece [sic] into a seat by way of concealing him, ought only to have been effected by the mutable powers of Harlequin's sword.³³⁰

³²⁹ Il racconto viene tradotto gi  nel 1742 con il titolo di *The Sopha, a moral tale*, traduzione attribuita a Eliza Haywood e William Hatchett (cfr. Kirsten T. Saxton, Rebecca P. Bocchicchio (eds.), *The Passionate Fictions of Eliza Haywood: Essays on Her Life and Work*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2000, p. 235, nota 4).

³³⁰ *The Public Advertiser*, 5 December 1791, citato in Angela Escott, "Gorgons Hiss, and Dragons Glare': Lady Fashion's Rout – the first Speaking Pantomime and the Ton", in Daniel J. Ennis, Judith Bailey Slage (eds.), *Prologues, Epilogues, Curtain-Raisers, and Afterpieces*, Newark: University of Delaware Press, 2007, p. 208.

Nella rappresentazione degli stereotipi orientali l'autrice fa dunque ricorso ad aspetti teatrali propri di forme non tradizionali, come a sottintendere che rappresentare l'esotico significhi anche uscire dal territorio della tradizione teatrale britannica e fare delle concessioni ai generi minori. Tuttavia, come vedremo, quest'atteggiamento di autonomia rispetto ai canoni drammatici sarà fortemente messo in discussione dalla stessa autrice, a partire già dalla prefazione del 1792.

5.2.2 Versioni del testo

Dopo aver indagato la genesi dell'opera e le sue fonti sarà ora interessante osservare la trasformazione del testo nel tempo, confrontando le varie versioni a nostra disposizione: il manoscritto Larpent, la prima edizione del 1792 e la versione contenuta nelle opere complete dell'autrice, pubblicate postume nel 1813.

Le variazioni apportate al testo in preparazione alla pubblicazione sono per lo più di carattere stilistico, legate, come abbiamo già visto accadere spesso, alla previsione di una fruizione per mezzo della lettura invece che di una messa in scena. Alcune parti vengono dunque allungate, a spiegare meglio gli eventi che potevano invece essere chiariti più facilmente in teatro. L'esempio più eclatante è forse l'ultima scena, in cui tutti i filoni della trama arrivano a conclusione: Alexina viene liberata dalla prigione, Azim riconosciuto colpevole dell'intrigo a suo discapito e il Sultano Ibrahim, accertato lo scambio di identità tra Alexina e Paulina, può finalmente dichiarare il suo amore a quest'ultima e sposarla secondo il rito cristiano. Nel testo Larpent a questi eventi si dedicano poche battute, concentrate in una sola scena ambientata nella prigione del Sultano (cfr. Larpent MS 921, f. 70r-73r), che si conclude con una canzone inneggiante l'amore:

Solo

Haste, Haymen! Trim thy torch anew

And bid thy native skies adieu!

Bring with thee Peace, and gay and sport,

And Joys to suit Love's chosen court.

Chorus.

Haste Haymen!

Solo

Bring with thee Soul enticing bliss,

The fragrant sigh, the rosy hiss.

Bring with the hopes which never end

In the rapt Lover give the friend

So shall thy wreaths bind Cupid's bow

And thy chaste Altar brighter glow.

Chorus

Haste, Hymen

(Larpent MS 921, f. 73r)

Nell'edizione a stampa del 1792 viene aggiunta invece un'ulteriore scena, ambientata negli appartamenti del Sultano (cfr. ADT1, V, ii, p. 81), che consente così di separare il momento in cui si procede alla cattura di Azim da quello in cui si arriva al lieto fine romantico. In tal modo si concede inoltre maggior spazio alla pacificazione tra i personaggi russi e il Sultano, esplicitando ancora meglio il cambio di atteggiamento di quest'ultimo:

Larpent MS 921	ADT1
Ibrahim: Noble Russian, I embrace thee! (f. 71r)	Ibrahim: Valiant Russian, I embrace thee! The poniard you directed to my breast, had it enter'd there, would have pierc'd a heart, which, amidst the turbulencies of war, and the infatuations of a court, has yet preserv'd its OWN RESPECT;--- accept its friendship! (p. 82)

L'unica modifica al testo legata a una correzione del manoscritto è quella apportata a una battuta pronunciata da Lauretta all'inizio dell'atto V, in risposta ad Azim che si lamenta del comportamento incontenibile di A la Greque:

Azim.

The new French slave---Frenchmen, there is no being guarded against.---They make free every where.

Larpent MS 921	ADT1
<p>Lauretta:</p> <p>At least they have made themselves free and the Nation of the Earth shall bless them for it and who knows, but, at last, the spirit they have raised may reach even to a Turkish harem, and the rights of women be declared, as well as those of men. (f. 59r)</p>	<p>Lauretta:</p> <p>At least they have made themselves free AT HOME! and who knows, but, at last, the spirit they have raised may reach even to a Turkish harem, and the rights of women be declared, as well as those of men. (p. 69)</p>

La frase che appare cancellata nel manoscritto, come accade quando è la mano del censore a redigere la correzione, è in effetti un enfatico riferimento alla libertà della nazione francese. Ciò che a mio avviso poteva apparire particolarmente preoccupante è che tale affermazione fosse pronunciata in relazione alle altre nazioni della Terra: proporre la Francia giacobina come modello politico esemplare non era di certo ammissibile nel 1791. È interessante, tuttavia, che rimanga intatto il successivo commento sui diritti delle donne, da cui peraltro, come vedremo nel prossimo paragrafo, Hannah Cowley cercherà di prendere le distanze nella prefazione all'edizione del 1792.

È il confronto tra quest'ultima versione e l'edizione del 1813 dei *Works of Hannah Cowley* a mettere in evidenza cambiamenti importanti. Sebbene pubblicata dopo la sua morte (avvenuta nel 1809), secondo quanto riportato dagli editori delle opere

complete le modifiche sono fedeli a quelle messe a punto dall'autrice negli ultimi anni di vita. Antje Blank specifica infatti:

the editors 'introduced gradually as they have been discovered' all the 'retouchings to be found' among her papers.³³¹

La curatrice sottolinea inoltre come la nuova versione presenti un generale contenimento dei toni più provocatori – “a rigorous bowdlerisation”³³² – che va a discapito dei personaggi di Lauretta e di A la Greque.

Il maggior cambiamento riguarda proprio la figura della schiava italiana, che viene trasformata in una schiava di origine georgiana di nome Zilia.³³³ L'abbandono del riferimento all'Italia, terra dell'amore, preannuncia la radicale trasformazione del ruolo della schiava: non più uno strumento di mediazione del rapporto amoroso, a metà tra la retta morale russa e il piacere dissoluto dell'harem, ma una forte sostenitrice dell'istituzione matrimoniale tradizionale. Lauretta organizza lo scambio di persona tra Alexina e Paulina per soddisfare la vivacità del suo ingegno, senza alcun tornaconto personale:

Lauretta:

I'll weave a web of amusement to crack the sides of a dozen gloomy harems with laughter---Mercy! what a sleepy life wou'd our valiant Bassa and his damsels lead, but for my talents at invention. (ADT1, II, i, p. 21)

Essa appare perfettamente a suo agio nella dimensione dell'harem, tanto che la sua simpatia va alla più libera Paulina, che ammette di aver avuto già tre amanti in Russia:

Lauretta:

Brava! you dispos'd of them all like a [150] girl of spirit (ADT1, III, i, p.39)

³³¹ Antje Blank (ed.), *Eighteenth-century Women Playwrights. Volume 5, Hannah Cowley*, Derek Hughes (gen. ed.), London: Pickering & Chatto, 2001.

³³² Ibidem.

³³³ La scelta del nome Zilia, tanto insolito, fa pensare a una ripresa di Marmontel, nel cui racconto la schiava si chiamava Délia.

Agli slanci morali di Alexina reagisce invece in modo dissacrante ed elude le accuse alla sua moralità:

Lauretta:

Ha, ha, ha! such a resolution in this country! Rather rush into the arms of death, than into the arms of a handsome lover! the notion is exotic. (ADT1, III, i, p. 39)

Zilia, invece, dichiara immediatamente di voler iniziare il Bassa all'amore per guadagnare la libertà dal serraglio:

Zilia:

From a hope of obtaining escape for myself and all who are here, I shall endeavour to make Ibrahim pursue a conduct, not usual from a mighty Mussulman to his Slave (ADT2, I, i, p.261)

La schiava georgiana fraternizza poi con Alexina, lamentando, in un lungo dialogo con questa, la sua nascita sfortunata: Zilia vive in schiavitù a causa dell'immoralità del sistema del suo Paese, che vuole le donne ridotte a merce di scambio. Alexina la compiange per il fatto di non essere amata per la propria mente, come avviene in una società fondata sul matrimonio:

Alexina:

Connubial love, Zilia, is the affection of a heart—all Virtue. Its foundation is nobleness of mind; and opening to a woman a more extended field for exercising all the charities of her nature, instead of degrading her in her society with man, it gifts her with loftiest Dignity, and throws a Grace around all her actions in life. (ADT2, III, i, p. 282)

La tagliente battuta sui diritti dei Francesi e delle donne, già precedentemente citata, viene eliminata e sostituita con la più innocua:

Azim:

Frenchmen there is no being guarded against—at other's cost they make themselves free every where.

Zilia:

Oh, we'll take care he shall remain snug where he is!

(ADT2, V, i, p. 307)

I risvolti ridicoli e le allusioni sessuali della brillante scena del *sofa* sono ora fortemente ridimensionati: la schiava non osa infatti sedersi lei stessa sul “sofa” - A la Greque, come avveniva nella versione del 1792, ma si limita a portarvisi davanti, per impedire che ci si accomodi Azim (come indica la nota della regia: “Places herself before the seat”, ADT2, V, i, p. 308).

Tagli considerevoli sono inoltre rintracciabili nelle battute di A la Greque. Se è certo vero che il valore politico delle sue battute è da leggere in chiave ironica e disincantata, anche solo in considerazione del suo status di valletto asservito a un aristocratico, è forse ancor più significativo che nell’edizione delle opere complete anche questi riferimenti siano stati smussati. I versi più direttamente riferiti alla rivoluzione o al ruolo della Gran Bretagna nel conflitto tra Russia e Turchia – dunque i più toccanti per il pubblico britannico – vengono infatti cautamente tagliati nella versione del 1813, come si può facilmente osservare dal confronto puntuale tra i testi:

ADT1	ADT2
A la Greque: Peace! That's a bold demand.--- Your Empress can't find it at the head of a hundred thousand men, and the most sublime Grand Signior is obliged to put on his night-cap without it, though he has a million of these pretty Gentlemen to assist him---Besides, England has engross'd the commodity. (I, i, p. 6)	A La Greque: Peace! that's a bold demand. Your Empress can't command it at the head of a hundred thousand men, and the most sublime Grand Seignior is obliged to put on his night cap without it, though he has half a million of these pretty Gentlemen to assist him. (I, I, p. 251)

ADT1	ADT2
------	------

<p>A la Greque:</p> <p>Oh, Paris, Sir, Paris. I travell'd into Russia to polish the brutes a little, and to give them some ideas of the general equality of man; but my generosity has been lost;---they still continue to believe that a prince is more than a porter, and that a lord is a better gentleman than his slave. O, had they but been with me at Versailles, when I help'd to turn those things topsey turvey there!</p> <p style="text-align: right;">(II, i, p. 18)</p>	<p>A La Greque:</p> <p>Oh, Paris Sir, Paris—a Frenchman! I just travelled into Russia out of kindness, to polish the Brutes a little, and to give them french Ideas. But, finding I could not re-model their heads, I took to their heels, and would have taught them dancing; they were as incapable however of improving below as above, so I betook myself to conducting the affairs of this Gentleman. The result has been that I have been led by him to dance in your chains, in which if I can but caper myself into your favour, I shall deem my last step the best I ever took!</p> <p style="text-align: right;">(II, i, p. 265)</p>
--	--

Nel confronto con Ibrahim, il Bassa, il personaggio A la Greque del 1792 si dimostrava assai irriverente, arrivando al punto di dichiarargli totale asservimento per poi pronunciare il grido di lotta tipico dei giacobini:

A la Gr.

Dear Sir, I am your most obedient humble slave, ready to bow my head to your sandals, and to lick the dust from your beautiful feet.

Ibra.

Ha, ha, ha!

A la Gr.

Ah, ah!---ça ira!---ça ira!

[springing]

Ibra.

Go, take thy late master into thy protection, and see if thou canst inspire him with thy own good humour; his chains will be the lighter.

A la Greque:

Oh Sir, as to chains, I value them not a rush; if it is your highness's sweet pleasure to load me with them, I shall be thankful for the honour, and dance to their clink---Bless ye, Sir, chains were as natural t'other day to Frenchmen as mother's milk.

(ADT1, II, i, p.19).

Il riferimento così sarcastico alle catene sottolineava il passaggio dei Francesi dalla sudditanza del passato ("t'other day") allo status di cittadini. Nel 1813, però, quella libertà conquistata non esiste più, i Francesi sono tornati sudditi di Napoleone e muoiono per lui sui fronti di guerra. Cowley decide così di modificare queste righe; l'inno di battaglia è cancellato e la battuta sulle catene è amaramente coniugata al presente:

A la Greque:

Chains! They wont weight a rush with me! Ils sonts toujours à la mode à Paris! I shall foot it to their clink, and feel myself at home again!

(ADT2, II, I, p. 266)

Il testo del 1813 risulta pertanto privato dei toni più dissacranti in relazione sia alle tematiche politiche sia alla questione dell'emancipazione femminile. Betsy Bolton mette particolarmente in evidenza come, laddove la prima edizione del 1792 era calibrata come un continuo gioco di bilanciamento tra toni farseschi e sentimentalismo, le revisioni successive del testo determinano la netta preponderanza del secondo aspetto sul primo, ossia uno spostamento "from farce toward sentiment and from South and East to the North".³³⁴

È inevitabile infatti che la scelta di eliminare qualunque riferimento politico e di promuovere l'idea di una donna più aderente ai valori tradizionali della società patriarcale determini un cambiamento più generale in relazione alla forma stessa della commedia. Sebbene non sia d'accordo con coloro, come per esempio Kucich

³³⁴ Betsy Bolton, *Women, Nationalism and the Romantic Stage*, cit., p. 190.

e Mellor,³³⁵ che vedono nella prima versione di *A Day in Turkey* un messaggio politico fortemente innovatore, è pur vero che la seconda versione propone un punto di vista ideologicamente più omogeneo sulle questioni di attualità. Laddove i due studiosi cercano incautamente di enfatizzare il cosmopolitismo insito nel matrimonio interraziale tra il Sultano e Paulina, già nella prima versione del dramma l'incontro tra le due civiltà è a mio avviso fortemente sbilanciato a favore di quella occidentale, che finisce per fagocitare l'altra. Il Sultano in chiusura di commedia preannuncia infatti la sua conversione: "Charming magnanimity! if it flows from your CHRISTIAN DOCTRINES, such doctrines must be RIGHT, and I will closely study them" (ADT1, V, ii, p. 84).

Nella seconda versione della commedia il moralismo dell'unione matrimoniale è ulteriormente enfatizzato dal personaggio di Zilia, che, privato della consapevole e irriverente libertà sessuale di Lauretta, perde i riferimenti più ampi ai diritti delle donne e riduce il conflitto culturale a livello domestico. In questo senso mi sembra estremamente significativo il recente contributo di Jeffrey Cox e Michael Gamer a proposito della relazione tra commedia e melodramma sul finire del secolo. I due studiosi sostengono che questa nuova forma drammatica sia diventata predominante non tanto a discapito della tragedia tradizionale, come si è sostenuto a lungo, quanto a discapito della commedia. In questa prospettiva portano l'esempio di alcune opere di Hannah Cowley, che a loro avviso mostrano la tendenza a enfatizzare la forza della morale e del sentimento, lasciando in secondo piano il piacere della risata:

For melodrama does not so much offer the terror and pity of tragedy as the restoration of order and the heteronormative family. (...) And when we look to the endings of Cowley's (...) works, from *The Belle's Stratagem* to *A Day in Turkey*, we encounter this same restoration of a starkly unambiguous and recognizably British moral family order.³³⁶

³³⁵ Cfr. Greg Kucich, "Women's Cosmopolitanism and the Romantic Stage: Cowley's *A Day in Turkey, or the Russian Slaves*", in Monika Class, *Transnational England*, cit., pp. 22-40, e Anne Mellor, "Embodied Cosmopolitanism and the British Romantic Woman Writer", cit., pp. 289-300.

³³⁶ Jeffrey N. Cox, Michael Gamer, "Torn from its Genus': Hannah Cowley on Comedy, Laughter, Morality" in Gioia Angeletti (ed.), *Emancipation, Liberation, and Freedom. Romantic Drama and Theatre in Britain 1760-1830*, cit., p. 114.

L'accostamento al melodramma mi sembra dunque una prospettiva particolarmente interessante, soprattutto se visto in relazione ai cambiamenti messi in atto nella versione del 1813. Lo spostamento dell'affare Oczakow sul piano del sentimento romantico mi sembra possa corrispondere alla famosa definizione data da Michael Booth nel suo *English Melodrama*:

A dream world inhabited by dream people and dream justice, offering audiences the fulfilment and satisfaction found only in dreams.³³⁷

A Day in Turkey si situa a metà tra le categorie da Booth individuate come "eastern" e "domestic melodrama", l'una per l'ambientazione e l'altra per la conclusione, fondamentalmente concentrata sull'unione matrimoniale e sulla famiglia. Essa presenta inoltre quella presenza di brani musicali che sono un'ulteriore caratteristica tipica del melodramma:

from the beginning music was and remained as essential part of the form (...) always employed to create or enhance emotional agitation.³³⁸

5.3 Il personaggio dell'autrice: posizioni politiche e questioni di genere

Il fatto che l'eliminazione dei contenuti politici più scandalosi abbia comportato un cambiamento nella forma drammatica di *A Day in Turkey* dimostra come, anche nel caso dell'opera di Hannah Cowley, il legame tra forma espressiva e messaggi politici da essa veicolati sia fortemente significativo, come è evidente anche dal tipo di argomentazione usato dall'autrice per difendersi dagli attacchi dei critici nella prefazione alla prima edizione.

Al debutto dell'opera, la stampa nota subito le allusioni politiche contenute nel testo ed esprime spietatamente giudizi di biasimo, alludendo anche a un presunto dissenso del pubblico in sala:

³³⁷ Michael R. Booth, *English Melodrama*, London: Herbert Jenkins, 1965, p. 14.

³³⁸ Ibid., p. 36.

the authoress has hazarded the introduction of numberless political allusion, many of which violently resisted by the audience.³³⁹

The sentiments are in general both well introduced and expressed; but there is one *erasure*, for which we must most seriously contend with Mrs. Cowley: It is of those passages, which, by exhibiting some of those present circumstances of France to ridicule, are injurious to the cause of general liberty. We hope not to hear these again.³⁴⁰

La risposta dell'autrice è costruita con grande capacità retorico-argomentativa, in modo da controbattere le accuse su tre diversi livelli. Nel primo capoverso dell'*Advertisement*, Hannah Cowley afferma tenacemente – scrive “I protest” – di non occuparsi di politica, scegliendo dunque di non sfidare frontalmente i suoi critici e di proiettare un'immagine di sé conforme al moralismo di una società patriarcale:

Hints have been thrown out, and the idea industriously circulated, that the following comedy is tainted with POLITICS. I protest I know nothing about politics;---will Miss Wolstonecraft forgive me---whose book contains such a body of mind as I hardly ever met with---if I say that politics are *unfeminine*? I never in my life could attend to their discussion.

Il richiamo esplicito a Mary Wollstonecraft, il cui volume *A Vindication of the Rights of Woman* era stato pubblicato proprio lo stesso anno di *A Day In Turkey*,³⁴¹ è tuttavia una chiara conferma che le affermazioni di libertà pronunciate dal personaggio di Laretta trovano fondamento nelle istanze promosse dalla scrittrice radicale, certamente ben conosciute dalla drammaturga.³⁴²

Il cuore dell'argomentazione difensiva è tuttavia il secondo capoverso del paratesto: in esso l'autrice, per mezzo di una tecnica retorica molto raffinata, sposta

³³⁹ *Morning Post and Daily Advertiser*, 5 December 1791, p. 2.

³⁴⁰ *Gazetteer and New Daily Advertiser*, Monday, 5 December 1791.

³⁴¹ Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, Boston: Peter Edes, 1792.

³⁴² In questo senso Bolton attribuisce grande importanza all'espressione “body of mind”: l'accostamento tra mente e corpo alluderebbe alle proteste di Wollstonecraft contro l'esistenza di un pregiudizio sessuale nei confronti dell'intelletto femminile (cfr. Betsy Bolton, *Women, Nationalism and the Romantic Stage*, cit., p. 173).

il livello del discorso dal piano politico a quello artistico, giustificando i tratti del personaggio francese più criticati come determinati da esigenze interne alla scrittura:

True Comedy has always been defined to be a picture of life---a record of passing manners---a mirror to reflect to succeeding times the characters and follies of the present. How then could I, pretending to be a comic poet, bring an emigrant Frenchman before the public at this day, and not make him hint at the events which had just passed, or were then passing in his native country? A character so written would have been anomalous---the critics ought to have had no mercy on me. It is A la Greque who speaks, not I; nor can I be accountable for his sentiments. Such is my idea of tracing CHARACTER; and were I to continue to write for the stage, I should always govern myself by it.

Sarebbe dunque solo in nome della verosimiglianza (caratteristica che abbiamo già notato essere particolarmente apprezzata dai critici nella scrittura drammatica) che il personaggio di A la Greque fa continui riferimenti alla Rivoluzione francese. Solo riportando fedelmente sul palco i vizi e le virtù della società contemporanea si può scrivere la 'vera commedia', che, è ormai evidente, presenta le caratteristiche costitutive della *comedy of manners* di tradizione britannica. Cowley sostiene dunque che esiste una distanza tra la scrittrice e la donna e che è proprio nella capacità di tracciare personaggi con una moralità distante dalla propria che si esalta la capacità artistica della commediografa.

L'ultima frase della citazione suona dunque come un credo, valido anche per le future composizioni; essa mostra una decisa volontà di autodeterminazione da parte dell'autrice, non disposta a scendere a compromessi in campo artistico. Tale esigenza si rende esplicita anche nelle affermazioni subito successive, in cui si discute delle cancellazioni apportate al testo.

The passages on which those misrepresentations were built, were on the second night omitted, but immediately afterwards restored; and the **Day in Turkey** leaves the press exactly as it has continued to be performed amidst the most vivid and uninterrupted plaudits---or interrupted only by the glitter of soft tears.

La volontà di sottolineare l'effettivo gradimento del pubblico e soprattutto di rivendicare l'integrità del testo pubblicato testimonia una forte determinazione a riaffermare la propria indipendenza creativa dagli umori del pubblico a teatro. Le proteste clamorose degli spettatori in relazione ai contenuti politici di *A Day in Turkey*, alle quali le recensioni alludono, sono segnali di un conflitto tra autore e pubblico che abbiamo già visto essere molto diffuso nei teatri di fine secolo e che tornerà a tormentare la carriera di Hannah Cowley. La prefazione alla sua ultima opera teatrale, la commedia *A Town Before You*, pubblicata solo tre anni dopo *A Day in Turkey*, rende esplicita tutta l'insofferenza dell'autrice verso questa situazione ormai degenerata oltre ogni limite:

The following is rather the Comedy which the Public have chosen to be, than the Comedy which I intended. Some things have been left out, and some have been added since the first representation: In short, the Comedy has been *new class'd* – it has been torn from its genus. (...) The patient development of character, the repeated touches which colour it up to Nature, and swell it into identity and existence (and which gave celebrity to Congreve), we have now no relish for. (...) Laugh! Laugh! Laugh! Is the demand.³⁴³

La decisione da parte di Hannah Cowley di abbandonare le scene è giustificata proprio dalla constatazione che non è più possibile affermare le proprie scelte artistiche in autonomia dalla volontà del pubblico. L'ideale di indipendenza creativa dell'autrice viene prevaricato, costretto ad allontanarsi dal proprio corso originario per aderire ai gusti, ormai involgariti, di un pubblico che ora cerca nei teatri di prosa le stesse emozioni che si vivono nei circhi e nei teatri illegittimi.

Se nel 1792 era ancora possibile fare concessioni ai nuovi gusti del pubblico pur rimanendo nel solco della commedia tradizionale, introducendo per esempio la scena del *sofa* a mo' di sperimentazione, solo tre anni dopo la pressione da parte del pubblico verso l'intrattenimento disimpegnato è tanto forte e limitante da determinare una chiusura totale da parte dell'autrice. Questa non può che trarne le estreme conseguenze: "From a Stage, in such a state, it is time to withdraw."³⁴⁴

Questa radicale presa di posizione è ancora più comprensibile alla luce delle modifiche apportate per l'edizione di *A Day in Turkey* del 1813, che, come abbiamo

³⁴³ Hannah Cowley, *A Town Before You*, London: G. Woodfall, 1795, p. ix-x.

³⁴⁴ Ibid., p. x.

avuto modo di vedere, mostrano una decisa tendenza a valorizzare i toni sentimentali della composizione rispetto a elementi di comicità fisica e farsesca. Questa chiara evoluzione nella poetica dell'autrice – e nella sensibilità etica della donna – mette ulteriormente in luce una definitiva incompatibilità tra i propri ideali artistici e morali e le richieste di un pubblico di massa alla ricerca di una comicità facile e disimpegnata.

6 La censura del capriccio

*"It has been remarked
that when women become authors,
the first quality they generally lay aside
is the most valuable they possess
– their modesty".
The Times, 6 March 1788*

*"A boisterous hoyden
in her youth,
and a woman of violent temper
in her maturer years".
The Dictionary of National Biography, Vol. XX, p. 554*

Quando nell'estate del 1795 nel Theatre Royal, a Margate, si preparava la messa in scena della commedia *The Whim*, i cui proventi dovevano andare in beneficenza, nessuno avrebbe potuto immaginare di dover interrompere la rappresentazione a causa del veto dell'Examiner of Plays, Sir John Larpent. E invece, nell'imbarazzo generale, il 7 settembre arriva il verdetto, "Prohibited from being acted",³⁴⁵ che, per l'autrice, Lady Eglantine Wallace, avrebbe decretato la fine della sognata carriera teatrale.

Tutt'altro che disposta a darsi per vinta, l'autrice, famigerata nobildonna di origini scozzesi dal carattere indomito, si affretta a pubblicare il testo della commedia, che viene così stampata a Margate alla fine di novembre dello stesso anno con il titolo *The Whim, a comedy in three acts, by Lady Wallace. With an Address to the Public, upon the arbitrary and unjust Aspersion of the Licenser against its Political Sentiments*.³⁴⁶ Il frontespizio dell'edizione lascia già intendere le intenzioni dell'autrice: lì dove tradizionalmente compaiono data e luogo del debutto, il riferimento all'intento benefico della rappresentazione è giustapposto alla notizia della censura, come a voler indicare un'ulteriore conseguenza che accresce la responsabilità della decisione: "offered to be acted for the benefit of the Hospital

³⁴⁵ Cfr. Fig 11.

³⁴⁶ Cfr. *The Times*, 28 November 1795: "This day is published, price 2s, *The Whim*, a comedy in Three Acts, by Lady Wallace"

and poor of the Isle of Thanet but refused the Royal licence".³⁴⁷ A complicare ulteriormente la situazione, il volume si apre con un'introduzione indirizzata al pubblico in cui l'autrice denuncia l'insopportabile ingiustizia subita e difende la lealtà delle idee politiche espresse nella commedia. Di grande interesse è l'inclusione in questo *Address* della lettera di protesta da lei inviata al Lord Chamberlain, da cui il censore stesso dipendeva,³⁴⁸ nella quale si chiedono spiegazioni dell'avvenuto e si accusa Larpent di lasciarsi guidare dalla simpatia personale nel giudicare i manoscritti. Oltre a essere una rara testimonianza di un autore/autrice teatrale che si ribella all'inappellabilità delle decisioni del censore (il quale non era nemmeno tenuto a darne spiegazioni), vedremo infatti che questa sezione del testo rivela le capacità dell'autrice di dialogare con il suo pubblico e di gestire lo scalpore conseguente al veto.

Lo scandalo sollevato dalla censura di quest'opera, apparentemente innocua, è destinato a essere uno degli episodi più sensazionali del teatro georgiano e racconta una storia di relazioni tra teatro e potere quasi del tutto sconosciuta. Comprendere come un intreccio comico, che muove da un "capriccio" (*whim*) di un anziano antiquario e mette in scena una critica leggera alla morale aristocratica possa rappresentare un pericolo per il governo inglese risulterebbe impossibile se non si considerasse la tensione sociale che esisteva nel Paese dopo la Rivoluzione francese. Il giro di vite messo in atto dal governo Pitt negli anni Novanta del secolo avrà le sue ripercussioni anche sulla gestione della censura teatrale, che diventerà ancora più rigida nel bandire dal palcoscenico qualunque contenuto politico. L'aperto interesse di Lady Wallace per gli avvenimenti di attualità e la sua ostentata sicurezza nel presentarsi in pubblico fanno di lei uno dei personaggi più eccentrici dell'aristocrazia e contribuiscono a non renderla gradita alla stampa. Nonostante ciò, la sua partecipazione ai dibattiti politici contemporanei si concretizza attraverso la pubblicazione di opere non drammatiche in cui prende posizione su argomenti particolarmente delicati, come il passaggio degli anni della Rivoluzione al Terrore o la gestione della politica interna da parte di Pitt nel periodo delle prime guerre rivoluzionarie (1792-1797). Vedremo infatti come sia la sua opera autobiografica *The Conduct of the King of Prussia and the General*

³⁴⁷ Cfr. Lady Eglantine Wallace, *The Whim, a comedy in three acts, by Lady Wallace. With an Address to the Public, upon the arbitrary and unjust Aspersion of the Licensor against its Political Sentiments*, Margate: W. Epps, 1795, p.1. Tutte le citazioni di questo testo saranno riferite a questa edizione e saranno seguite dall'indicazione del numero di pagina.

³⁴⁸ Cfr. Leonard W. Conolly, *The Censorship of English Drama, 1737-1824*, cit., pp. 15-16.

Dumourier,³⁴⁹ in cui racconta la sua esperienza in Francia tra il 1789 e il 1792, sia il successivo *Sermon*,³⁵⁰ in cui esprime ironicamente le sue perplessità sulla gestione autoritaria del Primo Ministro, la espongano a critiche severe, ma le consentano di esprimere posizioni in forte contrasto con le politiche governative. Evidenziare allora la grande differenza di trattamento riservata alla sua opera drammatica ci permetterà di mettere meglio a fuoco la situazione di generale afasia politica in cui il teatro degli anni Novanta era costretto dal sistema censorio.

Per comprendere fino in fondo il destino di questa commedia e il modo in cui le complesse vicende circostanti sono state rielaborate in essa, si partirà da un'approfondita analisi del testo: prendendo in considerazione le fonti di ispirazione e quindi le successive revisioni e correzioni, l'intenzione è quella di tracciare il percorso non privo di ostacoli che ha condotto *The Whim* dall'ideazione alla pagina stampata e oltre.

6.1. Il testo

6.1.1. Il tema e le fonti dell'opera

L'argomento della commedia non affronta i temi della Rivoluzione francese in modo diretto ma, attraverso il motivo comico dello scambio di identità, l'opera intende sottolineare la necessità di una critica sociale che metta in discussione l'operato delle classi dirigenti. La commedia si svolge in tre atti, ambientati in casa di Lord Crotchett, antiquario e grande estimatore dei costumi degli antichi, e si sviluppa intorno allo scambio di ruolo tra servitori e padroni, imposto per un giorno intero dal Lord a tutti coloro che vivono sotto il suo tetto. Come più volte sottolineato nell'opera, l'aspirazione di Lord Crotchett sarebbe quella di emulare la saggezza dei Romani, che grazie al capovolgimento sociale messo in pratica durante la festa dei *Saturnalia* si ricordavano di mantenere equità nella giustizia e sobrietà nel governo della cosa pubblica. Sarà così lui per primo a sottoporsi alla norma e a consegnare

³⁴⁹ Lady Eglantine Wallace, *The Conduct of the King of Prussia and General Dumourier investigated by Lady Wallace*, London: J. Debrett, 1793. In verità, il nome del generale è Dumouriez.

³⁵⁰ Lady Eglantine Wallace, *Sermon addressed to the People, pointing out the only sure method to obtain a speedy peace and reform*, London: S. & J. Reed, n.d.

al suo cameriere Fag la direzione della casa per un giorno. L'ironia si scatena quando si pone la questione del ruolo da dare a Lord Crotchett, che come ogni uomo nobile non ha particolari attitudini al lavoro manuale:

Fag: But, Sir, now that I am your master, pray what are you to be? For I will have no lazy, idle fellows in my house – you must work faithfully for your bread – it's dev'lish dear now.

Lord Crotchett: This is but just. – Well, what do you think me fit for?

(...)

Fag: Not much, I'm afraid. It is easier to be a gentleman, than a good servant.

[*The Whim*, p. 32]

Dopo aver concordato il suo posto come vice-cuoco, Lord Crotchett propone di celebrare gli usi degli antichi con un ballo in maschera a tema, intrattenimento molto diffuso nelle case aristocratiche londinesi del XVIII secolo. Lungi dall'essere uno spunto di riflessione sulla moralità classica, come il Lord sperava, il ballo diventerà però occasione di incontri amorosi e di ridicoli equivoci.

Se lo scambio di ruoli produce un disordine solo momentaneo, utile in teoria a garantire un duraturo ordine sociale, la *masquerade*, elemento spesso presente negli svolgimenti delle commedie del periodo, sarà il vero elemento di confusione. Il motivo del ballo in maschera, il cui modello di riferimento resta *Marriage à la Mode* di Dryden³⁵¹ e arriva al teatro di fine secolo dopo essere stato elemento fondamentale delle commedie di maniera, è anche in questo caso il presupposto per la disinibizione nei rapporti interpersonali ed è quindi legato alla conclusione dell'intreccio amoroso. Solo grazie alla festa, infatti, il capitano Belgrave, giovane innamorato di Julia, la figlia di Lord Crotchett, riesce a entrare in casa travestito e a dichiarare il suo amore. Gli equivoci e le coperture delle identità che hanno luogo durante la *masquerade* non sono però centrali per il tema fondamentale della commedia, che è rappresentato dal rapporto tra servitore e padrone. Tema tradizionale per il genere comico fin dalle sue origini plautine e presente nella commedia rinascimentale inglese (Ben Jonson e lo stesso Shakespeare), esso non

³⁵¹ La commedia, riadattata da Colley Cibber con il nome di *The Comical Lovers* (1707) e rappresentata per tutta la prima metà del secolo, nella seconda metà diede l'avvio a un vero e proprio sottotipo comico, il *masquerade play*; cfr. Terry Castle, *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1986, pp. 110-30.

è così diffuso nelle commedie inglesi del XVIII secolo, in cui le furberie argute dei servitori lasciano spazio all'esaltazione delle virtù morali della buona educazione borghese.³⁵² *The Whim* è invece così insolita proprio perché l'intreccio d'amore ha una rilevanza minore rispetto al confronto di idee tra Lord Crotchett e i suoi servitori Fag e Nell.

Le influenze che possono aver suggerito una scelta così insolita all'autrice si possono ritrovare nella cultura teatrale francese, in cui lo schema comico servo-padrone è penetrato molto più a fondo grazie alla diffusione della Commedia dell'Arte, creando una tradizione che da Molière a Marivaux manteneva il sapore italiano.³⁵³ Nella seconda metà del Settecento il Comédie-Italienne di Parigi, teatro che in principio era nato con lo scopo di dare una sede stabile al genere, trasforma progressivamente il suo repertorio da italiano in francese, mantenendo però vivi alcuni dei motivi fondamentali della commedia all'italiana.³⁵⁴

Il fatto che Lady Wallace conoscesse bene la lingua francese e altrettanto il suo teatro ci è confermato da numerose informazioni biografiche. In primo luogo, la sua prima pubblicazione, del 1787, intitolata *Diamond cut Diamond*, sarà proprio un adattamento della commedia francese *Guerre Ouverte, Ou Ruse Contre Ruse* di Dumaniant, a cui si fa riferimento nella versione completa del titolo dell'opera.³⁵⁵ Altri riferimenti alla frequentazione di teatri francesi si possono inoltre ritrovare nel suo *The Conduct of the King of Prussia and the General Dumourier*, pubblicato nel 1793. Nel corso del testo l'autrice inserisce molti elementi autobiografici, a partire dalla fuga da Parigi, dove era stata fermata con l'accusa di spionaggio, fino al suo

³⁵² Cfr. l'analisi delle cosiddette 'commedie sentimentali' contenuta in Richard Bevis, *The Laughing Tradition. Stage Comedy in Garrick's Day*, cit., e il capitolo "Sentimental Comedy: or, the Comedy of Good Breeding", in Lisa Freeman, *Character's Theater*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, pp.193-234.

³⁵³ La conferma della vicinanza di Marivaux alla tradizione italiana sta già nel fatto che un certo numero di sue commedie hanno come protagonista Arlecchino, circostanza legata anche alla collaborazione di Marivaux con la compagnia di Riccoboni, che vantava tra i suoi membri un attore rinomato per la parte di Arlecchino, Thomas Vicentini, chiamato Tomassin (cfr, Valentini Papadopoulou Brady, *Love in the theatre of Marivaux*, Genève: Librairie Droz, 1970, p.74).

³⁵⁴ "Traditional improvised comedy alternated with modern works by such writers as Pierre Marivaux, Charles Favart, and Louis-Sébastien Marcier until 1780, when the Italian comedies were finally abandoned" (Marvin Carlson, *The Theatre of the French Revolution*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1966, p. 8).

³⁵⁵ La stessa opera di Dumaniant è la base per l'adattamento di Elizabeth Inchbald, *The Midnight Hour*, che debutta al Covent Garden sempre nel 1787. Mentre la versione della Wallace, suo primo tentativo in ambito drammatico, rimane destinata alla stampa, quella della Inchbald, molto più esperta nella scrittura e meglio introdotta negli ambienti teatrali rispetto alla collega aristocratica, riscuote un grande successo di pubblico a teatro (cfr. Terence Tobin, *Plays by Scots*, Iowa City: University of Iowa Press, 1974, p. 184). Se è vero che la concomitanza di tempi, quantomeno insolita, finisce con l'oscurare del tutto la versione della Wallace e forse non ne permette mai la messa in scena, bisogna tuttavia ricordare che i giudizi a noi rimasti ne sottolineano il valore artistico inferiore: "This piece, which was never acted, is a very indifferent translation of a French drama, called *Guerre Ouverte; ou, Ruse contre Ruse*; which has been made much better use of in *The Midnight Hour*, by Mrs. Inchbald" (David Erskine Baker, Isaac Reed, Stephen Jones, *Biographia Dramatica*, vol. I part I, cit., p. 733).

soggiorno a Liegi, in Belgio, insieme ad altri connazionali. La prima ondata delle guerre rivoluzionarie spinge però il fronte delle truppe francesi guidate dal Generale Doumuriez proprio fino in Belgio, che deve essere sottratto all'Austria. Questa sarà l'occasione del loro primo incontro, in cui, dice l'autrice, il generale riserva particolare cortesia nei confronti dei visitatori inglesi e rivela tutta la sua ammirazione per la civiltà britannica.³⁵⁶ Tra i due si instaura una cordiale amicizia destinata a durare per anni, che si consolida, secondo quanto riportato, soprattutto nelle occasioni teatrali ("I had every night at the theatre passed several hours in conversation with him ...").³⁵⁷ Spicca tra i vari resoconti quello in cui si dà testimonianza del gesto di riconoscenza e ammirazione che gli abitanti di Liegi rivolgono al generale durante una rappresentazione teatrale. L'opera è *Blaise et Babet*, una delle più rappresentate in questi anni,³⁵⁸ scritta da Boutet de Monvel, celebre autore della seconda metà del secolo:

At the theatre the piece was *Blaise et Babet*, in which the country people bring a bouquet to the father of the village; instead of giving the bouquet to the actor, the actress advanced to the prince's box; she put a wreath of laurel on Doumurier's (sic) head, and gave him the bouquet, which he instantly gave it to me.³⁵⁹

È interessante che al posto dell'attore il cui personaggio doveva ricevere una corona di fiori viene omaggiato il Generale Doumuriez, poiché quel personaggio è l'emblema della vecchia aristocrazia e nella commedia viene elogiato, non contestato. La scena descritta da Lady Wallace, in cui non manca un tocco di vanità femminile, è quindi molto utile a evidenziare come l'opera di un autore tradizionale come Monvel sia non solo rappresentata negli anni della Rivoluzione, ma in un certo modo assimilata al nuovo contesto rivoluzionario. Nel periodo precedente al Terrore, infatti, questa commedia e, più in generale, le commedie canoniche in cui si rappresenta la società dell'*ancien régime* restano paradossalmente ancora il

³⁵⁶ Cfr. Lady Eglantine Wallace, *The Conduct of the King of Prussia*, cit. pp. 97-8.

³⁵⁷ Cfr. *ibid.*, p. 119.

³⁵⁸ Durante gli anni della Rivoluzione *Blaise et Babet* fu rappresentata 239 volte; cfr. Marie-Laurence Netter, James P. McGregor, Mark V. Olsen, Emmet Kennedy, *Theatre, Opera and Audiences in Revolutionary Paris*, cit., p. 18.

³⁵⁹ Cfr. Lady Eglantine Wallace, *The Conduct...*, cit., p. 101.

genere più rappresentato, a discapito degli spettacoli inneggianti a ideali rivoluzionari, che saranno imposti dall'alto da lì a pochi anni.³⁶⁰

È dunque in questo contesto che si consolida il rapporto tra Lady Wallace e il canone della commedia francese, che sarà di fondamentale importanza nell'impianto di *The Whim*. È forse tale attestato interesse a sostenere la timida ipotesi ricostruttiva di George Taylor, unico tra i pochi studiosi di Eglantine Wallace ad accennare un'indicazione sulle fonti della sua opera. In una breve nota di chiusura del suo volume, infatti, egli ipotizza l'influenza di *Le Jeu de l'amour et du hazard* (1730) di Marivaux su *The Whim*,³⁶¹ con particolare riferimento al motivo dello scambio di ruolo tra servi e padroni, centrale in entrambi gli svolgimenti. La mancanza di uno spazio di riflessione più adeguato e quindi di una ricostruzione del contesto di tale influenza teatrale diminuisce però l'incisività del riferimento, che potrebbe invece offrire spunti interessanti a proposito dello scambio di idee tra le pratiche teatrali delle due nazioni.

E in effetti l'ipotesi di un contatto tra le opere di Marivaux e Lady Wallace è assolutamente verosimile. Frequentare i teatri francesi negli anni della Rivoluzione voleva dire infatti assistere certamente a rappresentazioni di opere di Marivaux, che erano tra le più presenti in assoluto: sono infatti registrate centosessantanove repliche di *Le Jeu* sui palcoscenici della capitale solo tra il 1789 e 1799³⁶² e sono attestati anche spettacoli in Belgio,³⁶³ dove la Wallace si trovava (prima a Liegi e poi a Bruxelles) nell'autunno del 1792.³⁶⁴ L'ipotesi di una conoscenza diretta da parte di Lady Wallace dei testi di Marivaux diventa poi quasi certa se si guarda ai registri teatrali londinesi, che confermano come questi fosse uno degli autori francesi più rappresentati sui palcoscenici di oltremania. La prima rappresentazione di *Le Jeu* si fa risalire al 31 ottobre 1734, allo Haymarket Theatre, recitata in lingua originale

³⁶⁰ "Among the fifty most performed plays during the Revolutionary decade, there are thirty-two comedies (64 percent, a proportion that increases to 72 percent if one consider the ten most performed plays in each of these ten years). In brief, comedy was the preferred genre of both the playwrights and the public, which suggests that the desire to enjoy oneself at the expense of one's fellow citizens prevailed widely over that of instruction" (Marie Laurence Netter, "The Most Performed Genres and Their Evolution", in Emmet Kennedy, Marie-Laurence Netter, James P McGregor, Mark V. Olsen, *Theatre, Opera and Audiences in Revolutionary Paris*, cit., p. 60).

³⁶¹ "The role reversal of servant and masters may owe something to Marivaux's *Jeu d'amour et du hazard* [sic] (1730)" (George Taylor, *The French Revolution and the London Stage*, cit., p. 234).

³⁶² Cfr. Marie Laurence Netter, "The Most Performed Genres and Their Evolution", in Emmet Kennedy, Marie-Laurence Netter, James P McGregor, Mark V. Olsen, *Theatre, Opera and Audiences in Revolutionary Paris*, cit., p.382.

³⁶³ *Le jeu* è stata rappresentata il 22 settembre e il 22 dicembre del 1792 al Grand Théâtre de la Monnaie di Bruxelles (cfr. Cèsar. *Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime e sous la révolution*. http://cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?ct=edit&script_UOID=116533, consultato il 30/03/2013)

³⁶⁴ Cfr. Lady Eglantine Wallace, *The Conduct...*, cit., pp. 64-126.

da una compagnia francese.³⁶⁵ Lo spettacolo attira l'attenzione di alcune tra le personalità più in vista a Londra, tra tutte Lady Mary Wortley Montagu, che mette a punto una traduzione della commedia intitolata *A Comedy / Simplicity*, purtroppo mai messa in scena e pubblicata solo nell'edizione moderna delle opere dell'autrice.³⁶⁶ A partire dall'anno successivo, cominciano a comparire commedie che riprendono moltissimo da quella di Marivaux e in particolare dal motivo del doppio travestimento tra servi e padroni, usato con lo scopo non tanto di conquistare quanto di conoscere il partner: a partire da *The Double Deceit* di William Popple (1735) per arrivare nei decenni successivi fino a *Love's Vagaries* di Thomas Vaughan (1792), *Tit for Tat* di George Colman (1786) e perfino la più famosa *She Stoops to Conquer* di Oliver Goldsmith (1773).

È certo vero che il travestimento è un tema abusato nel teatro di tutti i tempi e se ne possono ritrovare le origini a partire dalla scena classica, soprattutto di Plauto (per esempio nei *Captivi* o nella *Casina*) e nella Commedia dell'Arte italiana.³⁶⁷ Si tratta dunque di indagare a quale scopo venga utilizzato il travestimento o lo scambio di persona all'interno dello svolgimento dell'opera e di distinguerne pertanto la funzione volta per volta: in questa luce, però, l'opera di Lady Wallace non può non evidenziare le sue diversità da quella francese.

L'uso che Marivaux fa dello scambio in *Le Jeu* è strettamente legato al successo dell'esperienza amorosa. Ne è anzi strumento principale ed è in questo assimilabile alle traduzioni/adattamenti inglesi sopra menzionati. Queste opere potrebbero cioè rientrare in quella situazione che Freeburg, nel tentativo di stilare un catalogo delle tipologie di travestimento in scena, chiama "lover in disguise", in particolare il tipo in cui il nobile promesso, in procinto del matrimonio, mette alla prova la purezza dell'amore della partner spingendola a rinunciare al proprio vantaggio sociale:

³⁶⁵ Cfr. Arthur H. Scouten (ed.), *The London Stage 1660-1800*, pt. 3, Carbondale: Southern Illinois Press, 1961, p. 427. Per una trattazione approfondita delle rappresentazioni inglesi della commedia vedi: Robert Halsband, "The First English Version of Marivaux's *Le jeu de l'amour et du hazard*", in *Modern Philology*, 79:1 (Aug. 1981), pp. 16-23.

³⁶⁶ Cfr. Lady Mary Wortley Montagu, *Essay and Poems and "Simplicity," a Comedy*, Robert Halsband; Isobel Grundy (eds.), Oxford: OUP, 1977.

³⁶⁷ Cfr. a tal proposito il testo di Victor Oscar Freeburg, *Disguise Plots in Elizabethan Drama*, New York: Columbia University Press, 1915.

a royal personage, disguised in lowly costume, and wooing a lady of high station, who, when prepared to sacrifice her social standing, is rewarded by learning that her suitor is a prince or king in disguise.³⁶⁸

E se in Marivaux l'ambientazione non sarà più propriamente cortigiana, bensì aristocratica, lo scopo del travestimento resta quello di testare la nobiltà d'animo dell'amato/a. E in *Le Jeu* il tranello è perfino raddoppiato, cioè messo in atto contemporaneamente dalla futura sposa e dal futuro sposo: al primo incontro tra i promessi, la figlia del signor Orgone, Silvia, si scambierà di ruolo con la sua cameriera Lisette mentre il pretendente, Dorante, con il suo valletto Harlequin. Ne consegue che ognuno si finge ciò che non è, ma, di fatto, ognuno corteggia un partner dello stesso rango: Dorante, finto valletto, corteggia la ricca Silvia, credendola una cameriera, e Harlequin, finto signore, corteggia Lisette, finta aristocratica. A suscitare il riso nello spettatore è la serie di inconsapevoli violazioni all'etichetta, conseguenza di equivoci e di scambi di persona, come quando Harlequin si rivolge alla figlia del signore come a una sguattera ("allez, les femmes de chambre de mon pays n'entrent point qu'on ne les appelle"; "Mais voyez l'opiniâtre soubrette!" Il, vi).³⁶⁹ Non mi pare però che si possa rintracciare nel tono delle battute l'intenzione di gettar luce sulle differenze di classe o sui vizi della classe dirigente. Si dimostra la nobiltà d'animo dei signori, disposti a rischiare la propria posizione, ma in conclusione non c'è alcuna mobilità sociale. Come sottolinea giustamente Kennedy,³⁷⁰ il titolo stesso ci dà la chiave interpretativa di tutta la commedia: è un *jeu*, un gioco, tipico del Carnevale, che vale per il tempo dello spettacolo.

Si potrebbe dire lo stesso a proposito della commedia di Lady Wallace. *The Whim*, il capriccio, è presente prima nel titolo e poi è subito ripetuto nelle battute di apertura dell'opera, in cui ci si riferisce a Lord Crotchett: "It is a queer *Whim*, I must confess, for him, who is for ever plodding over Greek books as big as himself and dusting old Petrifications", dice la cameriera Nell [*The Whim*, p. 21]. Anche qui l'intenzione è quella di delimitare, e quindi ridimensionare, qualunque intemperanza dell'imminente discorso dei personaggi. Diversamente da quanto avviene per

³⁶⁸ Ibid., p. 194.

³⁶⁹ "Ma insomma le cameriere al mio paese non entrano se non sono chiamate"; "Ma guarda che servetta testarda" (Pierre Marivaux, *Il gioco dell'amore e del caso. Le false confidenze*, Milano: Garzanti, 1987, p. 67).

³⁷⁰ Emmet Kennedy, "The most Performed Plays of the Decade", in Emmet Kennedy, Marie-Laurence Netter, James P McGregor, Mark V. Olsen, *Theatre, Opera and Audiences in Revolutionary Paris*, cit. p. 25.

l'opera di Marivaux, però, il tentativo di attenuazione non riesce nella commedia di Lady Wallace, anche perché lo svolgimento e la funzione svolta dallo scambio di persona muovono da presupposti del tutto differenti.

In primo luogo si nota che in *Le Jeu* il travestimento media la conoscenza dei due fidanzati sotto la supervisione benevola dell'anziano di casa, mentre in *The Whim* i due si conoscono e si amano all'oscuro dell'anziano. L'inganno, cioè, è ordito a suo danno dai giovani insieme ai servitori. Si ripete così piuttosto la "formula" di Frye in cui le giovani generazioni e i servitori sono alleati a discapito delle figure rappresentanti l'ordine della società antica, formula che dalla commedia latina arriva fino alla commedia all'italiana e poi alla commedia farsesca (*laughing comedy*) inglese³⁷¹. Una distinzione in questo senso era stata già tracciata da Lisa Freeman, che rileva come nella commedia sentimentale, a cui ci sembra si possa assimilare quella di Marivaux in questo caso, venga a mancare l'elemento di rottura con la generazione anziana, in favore di una più benevola concordia tra generazioni: "Pathriarcal figures are portrayed as benevolent auhorities rather than tyrannical powers, as in laughing comedies."³⁷²

Altro aspetto distintivo è la rilevanza attribuita all'incontro amoroso nello svolgimento della trama. Laddove in Marivaux il matrimonio è il motore dell'azione e il travestimento è esclusivamente strumentale alla riuscita di questo, in Wallace è l'esatto opposto: tutto nasce cioè dallo scambio di ruoli e, solo in un secondo momento, su questo si inserisce il progetto matrimoniale. Sono infatti le profonde convinzioni morali di Lord Crotchett e il suo severo giudizio sulla società contemporanea che danno l'avvio al ballo a cui parteciperà anche il pretendente di Julia:

Lord Crotchett: Then it was a fine lesson of morality, the Lacedemonian balls.

Nell: Pray Heaven, my Lord, you may bring all this into fashion again.

Lord Crotchett: It would be rendering a greater service to my country than any which has been done for many years. [*The Whim*, p. 31]

³⁷¹ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1971 [c1957], p. 163.

³⁷² Lisa Freeman, *Character's Theater*, cit., p. 196.

Il valore morale dato allo scambio tra servo e padrone potrebbe però suggerire una derivazione da un'altra commedia di Marivaux in cui è questo il motivo fondamentale dell'intreccio. In *L'Île des Esclaves* (1725) Arlecchino e il suo padrone greco Iphicrate naufragano su un'isola in cui si sono insediati gli schiavi ribellatisi ai loro padroni e devono sottostare alle leggi locali. Gli abitanti, infatti, non tollerano schiavitù sul loro territorio e per punire Iphicrate impongono lo scambio dei nomi e di ruolo ai due naufraghi. Come in *Le Jeu*, anche qui l'intreccio amoroso si sviluppa a partire dall'incontro con una coppia femminile (Euphrosine e Cleanthis), che è il duplicato di quella maschile e che ha subito lo stesso destino di scambio. È evidente, però, che all'intreccio amoroso sia riservato uno spazio di minore importanza e anzi sembra che esso serva solo da amplificatore per il motivo dell'inversione servo/padrone. Si potrebbe cercare un ulteriore motivo di vicinanza con *The Whim* nel riferimento al mondo classico, sebbene nel caso di Marivaux la Grecia sia descritta non come la terra della giustizia sociale, ma come quella da cui si fugge alla ricerca di una società più equa. Quella di Marivaux è naturalmente una critica di tipo moderato, in cui si auspica la concordia tra le classi sociali e non certo il sovvertimento dell'ordine esistente,³⁷³ come si vede nel momento in cui si illustra la progressiva pacificazione delle intenzioni degli abitanti dell'isola: i primi schiavi fuggitivi, assetati di vendetta, toglievano la vita a tutti i padroni che vi approdavano, ma dopo venti anni lo scopo delle punizioni è diventato quello di rieducare gli individui all'umanità per mezzo di tre anni di schiavitù forzata.³⁷⁴ Lo stesso intento educativo lo ritroviamo nella commedia di Lady Wallace, in cui per bocca di Lord Crotchett, si insiste sul miglioramento sociale che dovrebbe scaturire dalla giornata di inversione di ruoli. Preso a spiegare a Nell la superiorità morale degli antichi e l'importanza di rievocarne gli usi per combattere la corruzione dilagante, conclude infatti:

³⁷³ Cfr. Valentini Papadopoulou Brady, *Love in the theatre of Marivaux*, cit., pp. 141-150.

³⁷⁴ "Quand nos pères, irrités de la cruauté de leurs maîtres, quittèrent la Grèce et vinrent s'établir ici dans le ressentiment des outrages qu'ils avaient reçus de leurs patrons, la première loi qu'il y firent fut d'ôter la vie à tous les maîtres que le hasard ou le naufrage conduirait dans leur île, et conséquemment de rendre la liberté à tous les esclaves; la vengeance avait dicté cette loi; vingt ans après la raison l'abolit, et en dicta une plus douce. Nous ne nous vengeons plus de vous, nous vous corrigeons; ce n'est plus votre vie que nous poursuivons, c'est la barbarie de vos cœurs que nous voulons détruire; nous vous jetons dans l'esclavage pour vous rendre sensible aux maux qu'on y éprouve: nous vous humilions, afin que, nous trouvant superbes, vous vous reprochiez de l'avoir été. Votre esclavage, ou plutôt votre cours d'humanité dure trois ans, au bout desquels on vous renvoie si vos maîtres sont contents de vos progrès", (Pierre Marivaux, *L'Île des Esclaves*, in *Théâtre complet*, vol. I, Paris : Gallimard, 1993, p. 187).

Lord Crotchett: It would be rendering a greater service to my country than any which has been done for many years. [The Whim, p. 31]

6.1.2. Correzioni e revisioni

Una panoramica sulle possibili influenze culturali che hanno contribuito alla costruzione dell'impianto drammatico della commedia aiuta senza dubbio a fornire riferimenti importanti per la sua comprensione. Vista la straordinarietà delle vicende legate al controllo censorio, tuttavia, mai come in questo caso è necessario soffermarsi sulle varie fasi genetiche del testo per osservare e commentare le successive modifiche. La possibilità di avere accesso al manoscritto consegnato all'ufficio dell'Examiner of Plays ci permette di ragionare sull'intervento del censore e di considerare come la reazione al veto si concretizzi nelle revisioni della versione pubblicata. Vedremo dunque come *The Whim* sia uno dei fortunati casi in cui tutte le fasi sono chiaramente rintracciabili e si rivelano molto significative.

6.1.2.1. La mano del censore

Ciò che potrebbe sembrare un innocuo gioco di scambi di ruoli e travestimenti deve essere stato ben più significativo agli occhi di Sir Larpent, come si desume dalle numerose correzioni apportate al manoscritto prima di vietarne la rappresentazione.

Il testo era arrivato nelle mani del censore non oltre il quattordicesimo giorno precedente alla prima rappresentazione a teatro, come la regola richiedeva, così da dar modo all'autore di riportare le modifiche richieste in tempo per la messa in scena. A complicare la vicenda e forse a inasprire definitivamente i rapporti con la drammaturga interviene, però, un presunto problema di comunicazione tra l'ufficio governativo e il manager del teatro a Margate, Thomas Shaw. Secondo quanto riportato dalla stessa autrice nella prefazione, quest'ultimo si era sincerato di avere l'approvazione del censore prima di dare avvio alle prove della messa in scena e aveva avuto conferma tramite lettera "that he [Mr. Larpent] found no objections to it, if signed by a Patentee, and that it would be Licensed on Monday" [*The Whim*, p.

6].³⁷⁵ Non sarebbe stato infatti verosimile che il Manager del teatro si facesse carico della rappresentazione, pur sapendo di rischiare una pena pecuniaria e la probabile chiusura del teatro;³⁷⁶ è anzi ormai stato chiarito che il suo ruolo principale fosse quello di “preparare” il testo all’esame censorio e di consigliare eventuali modifiche preventive al drammaturgo.³⁷⁷ David Worrall, nella sua analisi degli eventi riguardanti la censura della commedia, sottolinea il ruolo attivo di Shaw e avanza l’ipotesi che lui stesso fosse l’autore delle sottolineature che, a mo’ di guida alla lettura per il censore, segnalano molti passaggi del testo e perfino superano nel numero le vere e proprie cancellature di quest’ultimo.³⁷⁸

Larpernt, però, non si limita a “correggere” il testo, ma si risolve a rifiutare del tutto la licenza e, cosa più grave, fa arrivare la notizia durante le prove generali, cioè quando, secondo l’autrice, il teatro si era già riempito di curiosi:

The house, on its being announced, was overflowing, and those who were sent away, were not more disappointed, than those who squeezed in, to be told that the Piece could not be acted without endangering the Theatre. [*The Whim*, p. 4]

Nessuna spiegazione ufficiale accompagna il verdetto di Larpernt “prohibited from being acted” e, dato che i manoscritti non venivano restituiti, gli autori non avevano alcuna possibilità di confrontarsi con le decisioni del censore.³⁷⁹ A noi, che possiamo avere accesso al manoscritto, è chiaro dai vari tipi di segni sul testo (sottolineature e cancellature) quali fossero gli argomenti non graditi. Le battute pronunciate dai camerieri Fag e Nell, che si preparano a vivere un giorno da

³⁷⁵ Il lunedì sarebbe stato il 7 settembre 1795, data in cui effettivamente arriva la risposta dall’Examiner of Plays: questa infatti è la data riportata sul documento in cui si stabilisce il divieto di rappresentazione (cfr. Fig. 2).

³⁷⁶ La Clause III del Licensing Act del 1737 stabilisce infatti: “every person so offending shall for every such offence forfeit the sum of fifty pounds, and every grant, licence, and authority (...) by or under which the said master or masters or manager or managers set up, formed, or continued such playhouse” (citato in Leonard W. Conolly, *The Censorship of the English Drama*, cit., p. 14).

³⁷⁷ A proposito dell’intervento del manager nella composizione finale dei drammi cfr. Ellen Donkin, “The Paper War of Hannah Cowley and Hannah More”, in *Getting into the Act. Women Playwrights in London*, cit., pp. 57-76, in cui è evidenziata la scomoda interferenza nelle carriere delle due autrici di Garrick, la cui presenza era tuttavia per loro garanzia di accesso al Drury Lane. Sul ruolo del manager teatrale cfr. inoltre James J. Lynch, *Box, Pitt and Gallery*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1953, pp.119-41; Jane Moody, “Inchbald, Holcroft and the Censorship of Jacobin Theatre” in Lilla Maria Crisafulli, e Keir Elam (eds.), *Women and Romantic Theatre and Drama*, cit., pp. 197-211.

³⁷⁸ Cfr. David Worrall, *Theatric Revolution*, cit., p. 120. In effetti il manoscritto presenta due diverse tipologie di segni che intervengono sulla scrittura principale, distinguibili dall’inchiostro diverso. Molte parti del testo sono sottolineate, ma solo alcune sono cancellate con una riga orizzontale che barra la scrittura.

³⁷⁹ Conolly ci ricorda infatti che Larpernt non era tenuto a spiegare le ragioni delle decisioni: “The Lord Chamberlain could suppress any play for any reason he thought fit and he was not required to give any explanation of his decision to anyone. Nor could there be any appeal against this decision” (Leonard W. Conolly, *The Censorship of the English Drama*, cit., p.15).

padroni e si abbandonano a commenti sui vizi dell'aristocrazia, sono epurate delle parti più pungenti. A essere depennati sono per la maggior parte i riferimenti antiaristocratici:

Fag: Lord! dear Nell, we shall so enjoy ourselves - I shall have a ball and a supper- the very best wines. I shall make so pretty a gentleman! Shan't I, my dear?

Nell: That you will - ~~none of your degenerate wishy-washy fellows, like our debauchee~~ Nobles, but a fine, bold, dashing fellow. (Larpent MS 1093, f. 5r)³⁸⁰

La situazione carnevalesca costruita nella commedia dà inoltre la possibilità all'autrice di porre l'accento sul fatto che la mancanza di attitudine al lavoro rende la classe dirigente debole e capricciosa. A questa classe debosciata e oziosa i personaggi della commedia contrappongono, pertanto, una nobiltà dignitosa e responsabile, tipica del mondo antico, in cui le feste dei *Saturnalia* erano il deterrente contro la dissolutezza dei costumi.

Fag: Faith, then masters would have enough in that one day to teach them, to feel for the miseries which their caprices and pride cause to us, poor slaves to indigent fortune.

Nell: But I fancy our Nobles are not so good as the ancients were. (ibidem)

Larpent non può tollerare, però, che si ammicchi bonariamente al rovesciamento dell'ordine pubblico e quindi elide la parte successiva del dialogo:

Fag: I fear, indeed, many of them would feel the vengeance of their dependants, for their tyrannical caprices, before the day was over.

Nell: Ha! Ha! Ha! I cannot help laughing at the sorry figure some of our lubberly great men would cut if thus levelled. (ibidem)

³⁸⁰ Tutte le citazioni del testo Larpent saranno riferite al manoscritto, oggi parte della collezione Larpent contenuta nella biblioteca della Huntington Library (HL), a San Marino in California e catalogato come Larpent MS 1093 (Cfr. Dougald MacMillan (processed by), *Catalogue of John Larpent's Plays*, cit.

Termini come “vengeance” o “levelled” non potevano essere accettati, poiché, indipendentemente dal tono generale del discorso, suonavano come echi rivoluzionari: il secondo, in particolare, riportava indietro ai “Levellers” della Guerra Civile del 1642,³⁸¹ che erano i padri putativi del movimento radicale degli anni Novanta del Settecento.

Allo stesso modo, a mio avviso, più avanti nel testo è la parola “revolution” ad attirare l’attenzione e a provocare la reazione di Larpent. Subito dopo aver richiamato questa idea, infatti, non vengono tollerati i discorsi di Lord Crotchett e della cameriera Nell che aspirano all’abolizione delle distinzioni di classe.

Lord Crotchett: And in place of Julia being you mistress, she shall be your maid, quite at your command, whilst I myself shall entirely submit to the orders of Fag.

Nell: May I presume to ask the meaning of this revolution?

Lord Crotchett: What, Nell, do you not discover the moral of it? — Have I not told you that it was an ancient practice with the Romans, in memory of the Golden Age. ~~There was then, due distinction of personages, — no distinction of ranks, the haughty Patricians, and the proud Partizans, were obliged to bend, for the master of the day, became the servants of even their slaves, and heard them, with impunity, ridicule their slaves, or execrate their corruptions.~~ (Larpent MS 1093, f. 12r)

L’intervento più sorprendente è, però, quello sull’ultima scena, in cui i personaggi auspicano una convivenza pacifica tra le classi sociali e in cui si elogia enfaticamente la grandezza del sistema britannico.

Nell: And I, for my part, shall never, in future, repine, whatever my situation — sensible that if one will make the best of it, one may derive advantages even from other people’s *Whims*. I wish not, for my part, to see the order of things changed in the least—I only wish, that every body may remember, as well as I

³⁸¹ Fazione radicale che sosteneva il suffragio universale maschile e metteva in discussione il sistema di rappresentanza della Camera dei Comuni. È a loro che i *radicals* e i *reformers* del Settecento si ispiravano per le loro battaglie: “Two words were joined to describe the followers of Paine — levellers and republicans — words with an intended pejorative meaning” (Carl B. Cone, *The English Jacobins*, New Brunswick and London: Transaction Publisher, 2010 [1968], p. 104). Cfr. anche Harry Thomas Dickinson (ed.), *British Radicalism and the French Revolution, 1789-1815*, cit.

do, a maxim which I learned at Mrs. Reform's school— Never to let a flaw be long of mending, else it would soon get incurable; for a stitch in time saves nine.

Lord Crotchett: And I, for my part, never again shall give up, even for a day, the duties of my situation, but endeavour to act worthy of those three valuable parts of our glorious Constitution. Who I hope will for ages each distinctly discharge uncorruptibly their several Duties without encroaching on each others prerogative. So that the name of Britons, to the latest time, may be the Envy and Admiration of Mankind. (Larpent MS 1093, f. 59r)

Non è facile comprendere le ragioni per cui il censore abbia voluto colpire anche dei punti in cui si riconferma la lealtà alla costituzione britannica e si chiarisce che non ci si augura affatto ("in the least") un rovesciamento dell'ordine sociale, almeno che non si consideri impropria qualunque discussione a proposito della costituzione. George Taylor legge una particolare ironia nel riferimento ai tre poteri costituzionali inglesi (la corona, i Lord, e i Commons), che costituirebbero in questo contesto una pericolosa allusione ai tre Stati francesi.³⁸² Più che alla Francia, però, qui mi pare che il riferimento si rivolga alle riflessioni intorno alle riforme parlamentari che avevano luogo negli ambienti radicali e che riguardavano in parte anche il ruolo dei Commons nella costituzione.³⁸³ Tra le numerose società che si creano nella seconda metà del secolo, la London Constitution Society è una delle più attive e delle più colpite dalla stretta autoritaria del governo Pitt. Nel famigerato processo del 1794, infatti, dodici dei suoi membri, radicali invisibili al Primo ministro, vengono incriminati per alto tradimento, in quanto si sostiene che dietro le loro istanze riformatrici si nasconde un progetto di sovvertimento dell'ordine sociale.³⁸⁴

È chiaro tuttavia che un'analisi a posteriori delle intenzioni di Larpent non potrà che procedere per mere ipotesi ricostruttive e anche così sarà destinata a non

³⁸² "It was not enough to conclude her play with a speech in praise of the British constitution, particularly when phrased with ironical reference to the French Estates." (George Taylor, *The French Revolution and the London Stage*, cit., p. 91).

³⁸³ Lo stesso Thomas Paine nel *Common Sense* (1776) si era soffermato criticamente proprio sull'inconsistenza del controllo reciproco delle tre parti della Costituzione inglese, tanto apprezzato invece da Montesquieu nel suo *Esprit des Lois* (1748).

³⁸⁴ Per convincere il Parlamento che la sospensione dell'*Habeas Corpus* fosse un atto necessario, Pitt si farà forte del rapporto ufficiale della commissione di inchiesta incaricata dal governo di controllare la LSC, in cui viene confermata l'attività sovversiva della società "This society has by a series of resolutions, publications, and correspondence, been uniformly and systematically pursuing a settled design, which appears to your Committee to tend to the subversion of the established Constitution" ("First Report of the Committee of Secrecy of the House of Commons respecting seditious practices, 16 May 1794", *Cobbett's Parliamentary History*, XXXI, cit., pp. 475-497).

rivelarne mai i risvolti più profondi. Dagli interventi sul testo, però, si può capire quale fosse la modalità di comprensione e di ricezione del testo da parte del censore, ossia quali aspetti fossero i più interessanti per il suo giudizio. Procedendo da una prospettiva strettamente linguistica, infatti, le correzioni rivelano una comprensione di tipo selettivo, più che globale, del discorso dei personaggi. È facile accorgersi, infatti, di come il suo sguardo critico fosse attirato soprattutto da espressioni isolate, indipendentemente dal significato globale della battuta o dello scambio di battute. I passi indicati, infatti, esprimono una critica moderata allo stile di vita dell'aristocrazia inglese, ma non possono di certo essere definiti politicamente sovversivi. Ognuno di questi, però, contiene una parola o un'espressione "pericolosa" ("levelled", "no distinction of ranks" "the Glorious Constitution" sono solo alcuni esempi), che, da sole, veicolano un messaggio immediato ed efficace. La comunicazione nel testo si basa su singole "parole chiave" che, come vedremo, dialogano con il mondo extrateatrale, risvegliando assonanze talvolta con il linguaggio giornalistico, talvolta con famosi eventi della storia recente.

Ad aggiungere interesse a questo punto di vista, procedendo con l'analisi della commedia, si noterà che questa sorta di codice recepito e sanzionato dal censore è coscientemente utilizzato dall'autrice. Nonostante gli sforzi compiuti da Lady Wallace nella prefazione di negare qualunque intenzione politica alla sua opera, le sue revisioni al testo per la pubblicazione rivelano, invece il significativo incremento di commenti su argomenti scomodi. Anzi, proprio la prefazione sarà il luogo in cui queste aggiunte saranno scientemente anticipate creando uno schema di richiami intratestuali, simile al *leitmotiv*. Ogni nucleo tematico è cioè evidenziato nell'*Address* iniziale, spesso per mezzo dell'artificio retorico della negazione, e poi nella commedia tenuto insieme da una sorta di filo rosso.

6.1.2.2. Revisioni dell'autrice

MacMillan e Bevis hanno chiarito come il confronto tra il testo per il teatro e il testo per la stampa riveli sempre delle importanti differenze e come talvolta metta in evidenza il ripristino posteriore delle parti eliminate in seguito a una cattiva ricezione

in teatro o perché elise dalla mano del censore.³⁸⁵ Visto il pessimo tempismo dell'ufficio dell'Examiner of Plays, non sorprende che la reazione dell'autrice sia altrettanto rigida e che non ci sia spazio per rinegoziare una nuova versione dell'opera, come invece a volte si verificava. È chiaro dunque che la scelta di Lady Wallace sia in controtendenza rispetto a quella di alcune sue colleghe, come Elizabeth Inchbald e Hannah Cowley, che mettono in opera una vera e propria autocensura dei loro testi.³⁸⁶ Nell'edizione stampata di *The Whim*, infatti, l'autrice riafferma vigorosamente la propria libertà di espressione ripristinando tutti i passi censurati e, come vedremo, incrementandone la portata provocatoria. Osservando con attenzione il testo, inoltre, si può isolare una serie di cambiamenti legati alla rappresentabilità del testo. Sebbene esso non abbia sperimentato una vera e propria stagione a teatro e non si possa parlare di revisioni legate alla ricezione del pubblico, non si deve dimenticare tuttavia che a Margate erano state avviate le prove e che queste potrebbero aver rivelato dei punti deboli su cui intervenire. Sarebbe davvero interessante, dunque, consultare il copione per la compagnia, di cui purtroppo non resta traccia, per poter usufruire delle correzioni fatte durante le prove e capire se e dove il testo avesse avuto bisogno di aggiustamenti, anche nello stile e nel ritmo. Nel volume in effetti troviamo alcune nuove indicazioni di scena, peraltro scarsissime nel testo, che specificano in alcuni punti le posizioni e gli atteggiamenti fisici degli attori ("*pointing to her head*" [*The Whim*, p. 1], "*stopping at her angrily*" [*The Whim*, p. 32] etc.) e potrebbero essere la traccia del pur breve passaggio in teatro. Si può notare, inoltre, che la parola *Saturnalia* nella seconda versione viene comicamente storpiata dai servitori in "*Satin-Alley*" [*The Whim*, p. 22], creando un gioco di omofonia tra le parole che potrebbe sfuggire a uno spettatore, ma che è chiarissimo per il lettore. La differenza più rilevante è però la variazione del numero di atti, che dai due del manoscritto diventano tre nella pubblicazione. Lo scopo di un tale cambiamento è presumibilmente quello di dare maggior enfasi al momento del ballo in maschera che prepara lo scioglimento finale e che forse avrebbe richiesto una pausa in teatro per un cambiamento di

³⁸⁵ "The printed play, however, was generally set from copy provided by the author; and in it he had the opportunity to restore what the manager had eliminated, or to revise the piece in the light of its reception" (Dougald MacMillan, *Catalogue of the Larpent Plays in the Huntington Library*, cit., p. viii). Vedi anche a proposito: il capitolo "Stage vs Closet" in Richard Bevis, *The Laughing Tradition*, cit., pp. 26-42 e Jane Moody "Inchbald, Holcroft and Censorship of Jacobin Theatre", in Lilla Maria Crisafulli and Keir Elam (eds.), *Women and Romantic Theatre and Drama*, Lilla Maria Crisafulli and Keir Elam (eds.), cit., pp. 197-211.

³⁸⁶ Vedi supra "Le cose stanno così", pag. 102, e "La Russia in Turchia", pag. 137. Jane Moody si sofferma sul fenomeno dell'autocensura, definendo la fase dell'"expurgation" come una delle possibili componenti del processo di controllo, diretto e indiretto, dei testi nella seconda metà del Settecento.

scenografia. Proprio all'inizio di questo nuovo atto troviamo la novità più sorprendente, che consiste nell'inserimento di una canzone intonata dal cameriere Fag e formata da quattordici strofe in rima (ognuna costituita da una sestina di due ottonari e un senario ripetuti due volte). Il componimento, posto all'inizio del terzo atto, è una lunga rievocazione della battaglia del primo giugno 1794 (famosa come 'The Glorious 1st of June') e dell'ammiraglio Lord Howe, a capo della flotta durante la guerra contro le truppe francesi rivoluzionarie. Una canzone patriottica, dunque, il cui argomento non sembra collegarsi in nessun modo allo svolgimento della commedia e che è forzatamente presentata come un momento di svago del cameriere: "Come, to amuse myself, I'll try to sing the song on Lord Howe's Victory" [*The Whim*, p. 64]. Uno slancio retorico così poco omogeneo con il resto della composizione drammatica induce a ipotizzare un tentativo dell'autrice di riaffermare l'attaccamento alla patria, ma anche di ampliare lo spazio a sua disposizione per interpretare avvenimenti di politica estera. In vari punti, infatti, la celebrazione militare lascia spazio a commenti sulle nazioni coinvolte nella guerra. Colpisce quello rivolto alla Francia, che da solo basterebbe a chiarire le opinioni politiche dell'autrice e la assolverebbe da qualunque accusa di simpatie giacobine:

*Traitors to God, their King, and Laws,
More fierce than wolves, without a cause,
They every crime avow.* [*The Whim*, p. 65]

Inoltre, l'impeto di patriottismo dell'autrice la porta fino al punto di esprimere lo sdegno per gli alleati della coalizione antirivoluzionaria che si sono tirati indietro prima dello scontro. L'ottava strofa presenta infatti un riferimento tagliente al mancato appoggio alle truppe inglesi da parte di Austria, Belgio, Svizzera, Russia e Prussia:

Convuls'd all nations now appear,
Austria bleeds – Helvetia fears,
Belgium their force allow;
Prussia, by artful av'rice toss'd,
Russia, in wild amaze is lost –
All anxious look on Howe. [*The Whim*, p. 65]

La veloce panoramica sull'Europa non assolve nessuna delle nazioni citate: l'Austria che "sanguina" era stata sconfitta ripetutamente nel 1794 e tratterà la pace con l'armistizio del Reno il 31 dicembre 1795, cioè solo poche settimane dopo la pubblicazione del volume; la Svizzera viene criticata per essersi dichiarata neutrale per paura e il Belgio per aver acconsentito alla conquista del territorio. La Russia, poi, dipinta come persa nello stupore degli accadimenti, era stata impegnata a contenere la Polonia e si risolverà a dichiarare guerra alla Francia solo con la Seconda Coalizione del 1798.³⁸⁷ Il giudizio più severo è però diretto alla Prussia, considerata avida e voltagabbana per aver trattato da poco la pace, cedendo i territori del Reno (la pace di Basilea viene firmata il 5 aprile del 1795). Il risentimento verso questo Stato è tale che l'autrice inserisce anche altri riferimenti nel testo, di non minore *vis polemica*: l'avidità e la slealtà vengono richiamate da una battuta di Fag ("Then you'll have no Allies, Nell, for they are ever *avaricious* or *faithless*", *The Whim*, p. 25) e, in modo ancora più diretto, in un successivo dialogo tra Fag e Belgrave, in cui si apostrofa esplicitamente il re di Prussia come disonesto:

Fag: Drinking

Well since you are such an adept in deceit, I begin to believe that you are some great Prince in disguise — faith, perhaps you are the King of Prussia himself! — if so, I humbly crave pardon of your sacred Majesty, for my want of respect!

Belgrave: No, no, Fag, I am better than a great man, I'm an honest one — But at present, only think of serving me — time is precious. [*The Whim*, p. 69]

Le aggiunte posteriori, qui sottolineate, sembrano anche in questo caso amplificare l'efficacia dei messaggi politici, quasi a chiarire i riferimenti che nella versione per il palcoscenico venivano solo accennati. Dal punto di vista linguistico, è particolarmente interessante come si ponga sempre l'accento sull'aspetto morale dell'impresa bellica: il ripetersi di termini come "faithless" e "avarice/avaricious" tracciano infatti una sorta di filo rosso tra tutti i passi che alludono al tradimento degli alleati. A rendere più esplicito il riferimento contenuto nella battuta di Fag, che

³⁸⁷ Cfr. François Furet; Denis Richet, *La Rivoluzione francese*, cit.

già nella prima parte alludeva all'inganno di un principe, si chiarisce senza altri indugi che è la Prussia il soggetto di cui si sta parlando.

6.1.3. La prefazione

Quanto comprensibili fossero tali riferimenti nella prima stesura è difficile da giudicare con uno sguardo moderno, non immerso nel contesto culturale del periodo. Se si considerano attentamente alcuni accenni contenuti nella lettera al Lord Chamberlain, riportata dall'autrice nella sezione di apertura del volume, si deve pensare tuttavia che fossero ben comprensibili. Lady Wallace infatti suggerisce che uno dei possibili motivi della dura reazione dell'Examiner fosse legata proprio ai suoi giudizi taglienti sugli alleati:

I cannot conceive that any unfavourable construction can with Justice be put on any sentiment which it contains, as whether ridiculing our late *faithless* Allies, – or the common follies of Life. [*The Whim*, p. 6]

Sono la citazione dei “*faithless Allies*” e il corsivo a far sorgere tuttavia qualche dubbio riguardo all'autenticità della lettera, dato che l'espressione non è presente nella prima stesura della commedia, ma solo nella seconda. La ripetizione identica, contenuta nella battuta di Fag sopra citata, non può essere casuale; essa contribuisce anzi a mettere in luce un sistema di richiami interni che è usato in modo sistematico attraverso tutta la prefazione e che vedremo essere funzionale alla presentazione dell'opera stessa. In un altro passo della prefazione, più precisamente nella citazione della lettera spedita a Lord Chamberlain, l'autrice lascia intendere che uno dei motivi della censura sia riconducibile alla volontà di tacitare un commento presente nel testo a proposito di un personaggio dell'aristocrazia che ha un certo ‘peso’ negli ambienti londinesi: “Perhaps Mr. Larpent may have more *weighty* reason for objecting to the licensing the Piece” [*The Whim*, *Address*]. Il commento, non facilmente comprensibile al lettore moderno, doveva essere invece un chiaro riferimento per i lettori coevi, pronti a cogliere il gioco linguistico contenuto in quel “*weighty*”, che dietro al significato superficiale di ‘grave’ (ragione) nasconde un riferimento alla corporeità importante

della persona indicata. È dunque un richiamo alla battuta di Fag “I shall ever prefer the symmetry of Venus, and the rosy health of young Hebe, to all the *fat* Forties of Fashion” [*The Whim*, p. 39, corsivo mio] che sembrerebbe chiamare in causa una delle amanti del principe di Galles, Maria Fitzherbert. L’espressione ‘Fat, Fair and Forty’ era infatti l’epiteto maligno attribuito dalla stampa scandalistica e dalle vignette satiriche a quest’ultima, perché di qualche anno più anziana del principe (cfr. Fig. 12).³⁸⁸ Il passo ha attirato l’attenzione di molti critici successivi, che hanno attribuito a questo riferimento scomodo la gran parte della responsabilità della censura di Larpent. John Genest per primo mette in evidenza le preoccupazioni del censore riguardo al coinvolgimento di “a great person and a lady”³⁸⁹ e arriva a considerare che un’autocensura dell’autrice su questo punto sarebbe stata consigliabile e avrebbe aperto le strade alla licenza per la commedia:

Lady Wallace would have done better if she had omitted this speech and perhaps one or two more, but there was certainly nothing that could at all warrant Mr. Larpent in objecting to the whole piece.³⁹⁰

Sulla scia di Genest, anche Fowell e Palmer, che per primi si sono occupati di ricostruire l’azione del sistema censorio del teatro inglese, hanno ipotizzato che le ragioni politiche della censura siano state solo un modo di camuffare l’imbarazzo creato da questo singolo passaggio.

To specify and censor this one passage alone would be to admit its application, and he might thereby lay himself open to a charge of insulting his

³⁸⁸ Gli affari amorosi del Principe erano di grande importanza per la successione al trono e negli ultimi anni avevano subito importanti sviluppi. Dopo molti anni di relazione, il quattro aprile 1795 il Principe si era finalmente risolto a dichiarare illegittima l’unione con Maria Fitzherbert e a sposare Caroline di Brunswick. Si pensa che a suggeriglielo fosse stata proprio Lady Jersey. “During 1794 Lady Jersey encouraged the prince of Wales to marry his German cousin Caroline of Brunswick, and in 1795 she was appointed as one of the future princess’s ladies of the bedchamber. Her motives for encouraging the marriage puzzled contemporaries, but presumably she wanted to embarrass the prince’s ‘unofficial’ wife, Mrs Fitzherbert.” (Martin J. Levy, “Villiers, Frances, countess of Jersey (1753–1821)”, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004; online edn, May 2008, [http://www.oxforddnb.com/view/article/63969, consultato il 27 luglio 2012]). Cfr. Anche Martin J. Levy, “Fitzherbert, Maria Anne (1756–1837)”, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004, [http://www.oxforddnb.com/view/article/9603, consultato il 28 luglio 2012].

³⁸⁹ “This alluded so plainly to the connexion between a great person and a lady, who was commonly called “fat, fair and forty”, that it was impossible to mistake it — it was in all probability this speech which the Licensor was *really afraid* to license” (John Genest, *Some Account of the English stage, from the Restoration in 1660 to 1830*, vol. X, cit., p. 202).

³⁹⁰ Ibid., pp. 202-3.

master. On the other hand, to pass it was even more dangerous, so he compromised by prohibiting the whole piece on the ground of its "exceptionable sentiments".³⁹¹

L'enorme debolezza dell'argomentazione, seppur interessante, dipende dal fatto che si basa sul testo pubblicato, non sul manoscritto consegnato all'ufficio dell'Examiner. L'impossibilità di accedere alla prima versione della commedia conduce verso considerazioni non completamente sostenibili per un ricercatore che possa avvalersi del confronto tra i due testi. La battuta citata da Genest non compare infatti nella prima stesura, ma al suo posto c'è una versione molto meno evocativa, in cui manca la citazione dell'espressione giornalistica:

Why faith Nell you have a great fault you know old Women are quite the Fashion. You too young, but I shall please myself and prefer you to all the *old cats of quality*. (Larpent MS 1093, f. 21r; corsivo mio)

Il cambiamento non è di poca importanza, poiché l'epiteto giornalistico circolava già da molti anni e costituiva un riferimento inequivocabile per i lettori; la forza evocativa della prima versione risulta dunque molto più debole e forse meno efficace.

Come per i riferimenti agli alleati della Prima coalizione, dunque, anche in questo caso ci troviamo di fronte al fatto che le espressioni contenute nella prima versione fossero molto più vaghe e blande di quelle dell'edizione pubblicata. È interessante, però, che sia la stessa Lady Wallace a porre l'attenzione nell'*Address* sull'influenza di questi passi sul giudizio del censore. Conolly (che si muove a partire da Genest e però confonde Maria Fitzherbert con Lady Jersey) è forse il primo a dubitare che la presenza di questi commenti allusivi possano aver determinato la decisione del censore, anche perché è l'unico a basare la sua analisi sul manoscritto del testo contenuto alla Huntington Library:

In the letter she raises the possibility that Larpent might have taken exception to an uncomplimentary allusion in Act II to Lady Jersey, mistress of Prince of Wales (...) and so banned the play; or perhaps, she incredulously suggests,

³⁹¹ Frank Fowell, Frank Palmer, *Censorship in England*, London: Frank Palmer, 1913, p.156.

some ridicule of 'our late faithless allies' (Prussia, Holland, and Spain) prompted the veto.³⁹²

Resta tuttavia la necessità di fare chiarezza sulle ragioni per cui l'autrice abbia voluto evidenziare i passi riguardanti gli alleati e il pettegolezzo di corte. È infatti curioso che l'autrice riporti una lettera, scritta immediatamente dopo il veto di Larpent, ponendo lei stessa l'accento sui punti che ipoteticamente avrebbero disturbato il censore. Pur volendo credere che fosse un modo di discolarsi dalle accuse politiche di giacobinismo, insinuando che l'occhio del censore si fosse soffermato su motivazioni più opportunistiche, perché rinforzare il piglio polemico dei passaggi citati nella seconda versione? Non si può che dedurre, dunque, che la lettera abbia lo stesso destinatario primario della prefazione e cioè il lettore della seconda versione della commedia, idea che può essere anche confermata dai riferimenti incrociati nel resto del paratesto.

Lady Wallace mette in opera un uso sapiente del mezzo espressivo: se da un lato si nega la portata sovversiva dei commenti, con l'*escamotage* di denunciare l'ingiustizia subita, dall'altro si fornisce al lettore una precisa indicazione su quali siano i punti più scottanti del testo. Nel tentativo di volgere a suo favore la fama negativa che il rifiuto della licenza le aveva causato, l'autrice la usa paradossalmente proprio per evidenziare i nuovi contenuti, politicamente ancora più rilevanti di quelli della commedia censurata. La prefazione è usata così per creare una cornice interpretativa, una guida alla lettura (concreta e figurata) di ciò che si accinge a presentare. Se è vero che la prefazione "fornisce le istruzioni per l'uso del libro", come ci dice Genette citando Novalis,³⁹³ è evidente quanto possa essere efficace e funzionale allo scopo la retorica della litote.

6.2. La fortuna dell'opera

Tali aspetti, che rivelano la capacità dell'autrice di controllare le varie parti del testo e farle interagire al meglio, sono stati tuttavia scarsamente recepiti, anche da commentatori come Conolly e Worrall che si soffermano sull'importanza del paratesto. Il primo, per esempio, riconosce l'eccezionalità di una reazione eclatante

³⁹² Leonard W. Conolly, *The Censorship of English Drama*, cit., p.104.

³⁹³ Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, cit., p.206.

da parte dell'autrice ("one of the few playwrights of her time to get really annoyed about the censorship")³⁹⁴ e per primo mette in evidenza la struttura argomentativa che caratterizza l'*Address*:

The Address ranges from a defense of her play and her motives in writing it, through a defense of the social utility of the drama, to an attack on the misguided system which allows complete freedom to the press but which enforces the censorship of the play.³⁹⁵

Sul ruolo della stampa, in effetti, l'autrice si sofferma a lungo, ma, pur denunciando il "newspaper-Devil" che minaccia quotidianamente la tranquillità interna della nazione, finisce col riconoscere la fondamentale importanza della libertà d'espressione ("better this, than to prevent the follies of the age from meeting ridicule on the stage"). Straordinario, però, è che Lady Wallace ne sottolinei l'importanza per il mondo democratico portando a monito la degenerazione della situazione politica francese:

Happy! Thrice happy, had the French Nation been! Had the press, or drama permitted those who were disinterested in the cause of honour and humanity to raise their voice, to reprobated or ridicule their vices. [*The Whim, Address*, p. 13]

This reflection might have rescued them in time from vices, immoralities, and cruelties, which have finally hurled them from their fancied greatness, and deprived them of even the *Rights of Men*! [*The Whim, Address*, p. 14]

In più di un punto dichiara così il suo intento di denunciare la corruzione della classe dirigente, difendendo la funzione civica del teatro, a cui viene riconosciuto un ruolo educativo primario per il pubblico adulto: "The stage is the only school, which over-grown boys and girls can go to". [*The Whim, Address*, p. 14] La naturale conclusione di questa argomentazione è che a tale ruolo educativo e sociale nessuno Stato liberale, *in primis* l'Inghilterra, può rinunciare, facendosi intimidire dalla paura della rivoluzione.

³⁹⁴ Leonard W. Conolly, *The Censorship of English Drama*, cit., p.103.

³⁹⁵ Ibid., p. 104.

But away from our liberal shores the vile unnatural idea, that grandeur, should not be censured, - and that reason should not see, and reason disapprove, their depravities, without the imputation of Jacobins, Democrats, or what so. [*The Whim, Address*, p. 16]

Ciò che ci sta dicendo è cioè che criticare il sistema politico e spingere per alcune riforme parlamentari non deve essere inevitabilmente considerato un comportamento sovversivo. È però straordinario che a sostegno di questa ipotesi si presenti l'esempio della recente storia francese come monito per il popolo inglese: ammettere uno spazio di critica moderata, anche nell'arte, è il primo dovere di un governo che voglia salvaguardare la democrazia. Worrall evidenzia, infatti, come la novità del suo discorso non stia tanto nel sottolineare la corruzione della classe dirigente, bensì nel farlo proponendo valori vicini alla sfera radicale, come la libertà di stampa.³⁹⁶ Ne è testimonianza quel "*Rights of Men*", in corsivo, che richiama le riflessioni sui diritti dell'uomo portate avanti da Thomas Paine e Mary Wollstonecraft (rispettivamente autori di *The Rights of Man* e *The Rights of Men*).

Le recensioni all'opera che compaiono immediatamente dopo la pubblicazione non mancano in effetti di notare e criticare la vigorosa eloquenza della prefazione. Agli occhi dei commentatori questa sembra essere di per sé la conferma che la decisione del censore sia stata giusta, quasi come se svelasse una vis polemica camuffata nelle battute della commedia.

Particolarmente duri sono i commentatori dell' *Monthly Mirror* e del *Critical Review*, che difendono l'operato del censore e si compiacciono dell'esclusione della *pièce* citando sarcasticamente le parole dell'autrice:

If the stage *is* the "only school, which over-grown boys and girls can go to," - we are glad the *Licenser* has prevented this lesson from entering into the *academy*. The stage suffers sufficiently from the caprices already attached to it; and we only wish that *Lady Wallace*, had kept *her Whim* to herself.³⁹⁷

And could her ladyship imagine that *such a whim* had in it *really* nothing alarming to the great?—if so, it is evident she is but little conversant with the

³⁹⁶ Cfr. David Worrall. *Theatric Revolution*, cit., p. 120.

³⁹⁷ *The Monthly Mirror*, for December, 1795, p. 39.

spirit of the times. In part of her remonstrance to the noble marquis, her ladyship, we presume, entered so much into the spirit of her own plot, as to lay aside the character of *the lady*, and assume that of some plain-spoken inferior.³⁹⁸

È facile accorgersi, dunque, come anche in questo caso le recensioni non manchino di mostrare l'atteggiamento sessista dei commentatori più volte descritto dagli studiosi del diciottesimo secolo, diventando così il luogo deputato allo spostamento del discorso da critica di *genre* a critica di *gender*. Nel caso in cui il tono del discorso dell'autore si faccia più ardito e più deciso, come nel caso del nostro *Address*, si ricorda infatti che a scrivere è una signora, per di più aristocratica, e che tali comportamenti linguistici non si addicono né al suo sesso, né al suo rango.

Alcuni commentatori esprimono una critica negativa su tutto il testo, confondendo, come tipicamente accade in questi ambiti, il giudizio politico con quello estetico:

We really cannot condemn him [Larpernt] for refusing a licence to the *Whim*, which is a jumble of nonsense and vulgarity from the beginning to the end. The plot is the most absurd that was ever devised, and the sentiments are not a whit above it.³⁹⁹

La gran parte dei passi che recensiscono più strettamente il testo drammatico, però, in apparenza ne lodano la vivacità della scrittura e ne sottolineano le qualità, giudicandole nondimeno offuscate dalle allusioni politiche. L'autore del commento del *Critical Review*, infatti, procede mostrando tutta la sua brillante retorica e finendo per essere ancora più crudele. In forza del grande potenziale comico della commedia, si immagina il grande favore del pubblico che avrebbe incontrato. Poi, però, invece che biasimare l'atto di censura, vengono biasimate le scelte dell'autrice: si attribuisce cioè la responsabilità della mancata rappresentazione – e quindi dell'insuccesso – alla dissennata scelta di non autocensurarsi.

³⁹⁸ *The Critical Review, or Annals of Literature*, January 1796, p.48.

³⁹⁹ *The Monthly Mirror, for December*, 1795, p. 39.

The comedy itself, though barren of incident, abounds with vivid flashes of wit, and humour that is truly comic. Upon the whole, we make no doubt that if *The Whim* had been permitted to appear upon the stage, it would have been a favourite with the public. In a piece intended for public representation, we consider all political sentiments and allusions as utterly improper,—tending only to increase the heat of parties, and endanger the bitterness of strife; but these are introduced into *The Whim* so sparingly, that the piece would have suffered nothing from their omission.⁴⁰⁰

Fondamentalmente della stessa opinione sarà John Genest nel suo *Some Account*, di molto posteriore e che perciò si appoggia fortemente alle recensioni immediatamente successive alla pubblicazione. Smentisce il giudizio negativo della *Biographia Dramatica* (“on the whole this piece is far from a bad one — it is most unjustly stigmatized by the Editor of the B. D. as a strange jumble of nonsense and vulgarity.”),⁴⁰¹ ma ribadisce l’idea che sarebbe stato meglio omettere i commenti politici.

Solo la recensione riportata sul *Monthly Review* presenta una posizione più interessante e cerca di restituire una prospettiva più equa sull’avvenimento e sui fattori che intervengono. Anche qui si elencano le colpe ideologiche della composizione, ma pur solo con una pennellata, l’autore sembra aprire al problema della libertà di espressione in un’atmosfera di tensione sociale:

To allow no distinction of persons, to assert that the man is often better than the master, to tell the great of the miseries which their caprices and pride cause to the slaves of indigent fortune, and to talk of levelling, and laughing at the sorry figure which some of our great men would then make, must, in these times of acrimony and ferment, be little less than high treason.⁴⁰²

Tanto basta per ricordare che “high treason” era stato il capo di imputazione per dodici imputati nel novembre 1794, tra cui compariva anche il drammaturgo Thomas Holcroft. L’arguzia dell’autore del pezzo, però, si nota soprattutto quando mette in luce l’ambivalenza della scrittura di Lady Wallace, che da un lato afferma valori conformi all’ideale britannico e dall’altro strizza l’occhio alle tendenze più

⁴⁰⁰ *The Critical Review, or Annals of Literature*, January 1796, p. 48.

⁴⁰¹ John Genest, *Some Account of the English stage*, cit., p. 203.

⁴⁰² *The Monthly Review, or Literary Journal*, vol. XIX, London: Griffith, 1796, p. 96.

radicali, infarcendo il discorso con termini provenienti dal vocabolario tipico di quegli ambienti:

With respect, also, to the unbounded love of Lady Wallace for our happy constitution, on which she so emphatically insists in some passages, we -shall say nothing: leaving them to be contrasted with other parts, such as will easily suggest themselves to the mind of the reader.⁴⁰³

Qui si coglie dunque l'evidente continuo richiamo alla *Constitution*, che compare citata per ben cinque volte nella sola prefazione.⁴⁰⁴ Ma è soprattutto interessante che si colga il contrasto tra questo ideale, pienamente leale alla bandiera, e il resto delle affermazioni ideologiche espresse nella commedia. Abbiamo già notato come questo ideale fosse presente anche nel testo dell'opera e quanto questi richiami rappresentassero un complessa simbologia politica, che suona allo stesso tempo nazionalista e sovversiva e che sembra essere il tratto principale della penna dell'autrice.

I commentatori del secolo successivo, come gli editori della *Biographia Dramatica* e John Genest, si rifanno per necessità alle opinioni dei critici coevi all'autrice, che possiamo facilmente riconoscere nelle loro. Se nel primo caso ritroviamo perfino le stesse espressioni del già citato brano del *Monthly Mirror* ("a strange jumble it is of nonsense and vulgarity. Her Ladyship might have kept her *Whim* to herself, and no loss been sustained by the public"),⁴⁰⁵ Genest è più indulgente nei confronti del testo (che giudica "far from bad one"),⁴⁰⁶ ma ribadisce il rimpianto di una oculata autocensura, soprattutto per quanto riguarda gli attacchi diretti a personaggi in vista.

Gli studiosi moderni che si sono occupati del sistema censorio durante il periodo di John Larpent, come Conolly e, più recentemente, Worrall, tendono generalmente a sminuire la portata delle opinioni politiche contenute nella commedia. Entrambi portano l'esempio di *The Whim* a testimonianza della reazione sovradimensionata della censura e dell'estremo irrigidimento dei criteri di giudizio dell'*Examiner of Plays*.

⁴⁰³ Ibid., p. 94.

⁴⁰⁴ Cfr. Lady Eglantine Wallace, "Address to the Public", in *The Whim*, cit. pp. 5, 7, 11, 18.

⁴⁰⁵ Cfr. David Erskine Baker; Isaac Reed; Stephen Jones, *Biographia Dramatica*, vol. I, Part I, cit., p. 343.

⁴⁰⁶ John Genest, *Some Account of the English stage*, cit., p. 203.

Most of the criticism consists only of a brief sentence or two and is usually comment (of varying degrees of success) rather than a direct accusation, but Larpent did not allow the wit to divert him. Foil and saber alike are blunted by the Examiner.⁴⁰⁷

What is remarkable about the text of *The Whim* is that it falls so well short of being an exercise in coruscating wit or biting satire. Neither is it ideologically radical in anything that can be inferred from its political attitudes. Indeed, its political sentiments are, if anything, decidedly conservative-patrician mildly tinged with liberalism.⁴⁰⁸

6.3. L'immagine pubblica

Sia Conolly sia Worrall propongono dunque di ricercare le motivazioni reali alla base della decisione censoria al di fuori del testo, nella pessima fama pubblica di Lady Wallace o in avvenimenti contingenti alla rappresentazione prevista a Margate. Se Conolly conclude l'analisi ipotizzando uno sbrigativo "local discontent with the aristocracy",⁴⁰⁹ è Worrall che su questo aspetto si concentra molto di più e fornisce informazioni più dettagliate su un caso di polizia che potrebbe aver preoccupato le autorità intorno al territorio di Margate.⁴¹⁰ Nel 1794, infatti, un pericoloso radicale di nome Williams era stato individuato nei pressi della cittadina, le cui autorità locali erano state di conseguenza allertate. Di lui non si seppe più nulla, ma l'indagine che si mise in moto finì per risvegliare l'attenzione della polizia sulla cittadina e provocare un controllo stretto sulle attività che vi si svolgevano. Il fatto che nel rapporto del funzionario locale presunte attività sovversive fossero messe in relazione con una rapina avvenuta da poco al botteghino del teatro è per Worrall ulteriore indizio che l'ufficio della censura avesse lavorato di comune accordo a quello di polizia per rafforzare l'ordine pubblico:

The link between centralized London control and events in Margate concerned with the theatre is empirical evidence of the crudely effective rudiments of

⁴⁰⁷ Leonard W. Conolly, *The Censorship of English Drama*, cit., pp. 104-105.

⁴⁰⁸ David Worrall, *Theatric Revolution*, cit., p. 122.

⁴⁰⁹ Leonard W. Conolly, *The Censorship of English Drama*, cit., p. 105.

⁴¹⁰ David Worrall, *Theatric Revolution*, cit., pp. 122-3.

Government policing operating in 1790' and constituted in the departments of the Lord Chamberlain and the Home Office.⁴¹¹

Si può forse dubitare dell'esistenza di un legame concreto tra questi avvenimenti e il veto di Larpent, ma la ricostruzione di Worrall si deve certamente apprezzare perché conferma, se necessario, il giro di vite messo in pratica dalle autorità governative anche nei territori periferici. L'esempio di *The Whim* apre infatti una prospettiva nuova e tutta da approfondire sul ruolo chiave del teatro in questo sistema di comunicazione e controllo tra capitale e province, in cui, nella prima metà del XVIII secolo, cominciano a nascere i primi teatri stabili. Quello di Margate, come molti altri, deve la sua fondazione alla collaborazione tra un uomo di teatro, Thomas Robson, e un imprenditore locale, Charles Mate, che nel 1786 ottengono la patente dal Parlamento e trasformano una stalla in una prestigiosa sala da settecento persone.⁴¹² Tra i personaggi che si avvicinano nella gestione del teatro molti sono legati all'ambiente artistico di Londra e contribuiscono negli anni a elevare il livello degli spettacoli, in cui, nella stagione estiva, arrivano a recitare le famose stelle del Covent Garden e del Drury Lane.⁴¹³ Margate, dunque, è l'esempio lampante di come sul finire del secolo questi teatri diventino quasi succursali periferiche di quelli londinesi, in cui portare in tournée opere di successo o sperimentare nuove leve. All'allargarsi della sfera d'influenza artistica, però, corrisponde l'allargamento della sfera d'azione dalla sede centrale del Lord Chamberlain, che si interessa non più solo delle arene londinesi, ma di tutti i teatri reali del Paese. Il caso di *The Whim*, dunque, mostra benissimo l'efficienza dell'azione di Larpent su un territorio più allargato. Dalla reazione dell'autrice è evidente quanto questa azione fosse inattesa anche perché riguardante un teatro di provincia. La scelta del territorio e l'intento umanitario della rappresentazione vengono infatti più volte citati dall'autrice nell'*Address* a dimostrazione della bontà delle proprie intenzioni e quindi usati per aggravare l'atteggiamento pregiudiziale di Larpent:

⁴¹¹ Ibidem.

⁴¹² Cfr. Malcolm Morley, *Margate and its Theatres, 1730-1965*, London: Museum Press, 1966, p. 24. Cfr. anche James Winston, *The Theatrical Tourist*, Iain Mackintosh (ed.), London: British Library, 2002 [c1805].

⁴¹³ Le sorelle Berry, amiche di Walpole, raccontano con soddisfazione di uno spettacolo a cui hanno assistito a Margate nel 1794; è inoltre noto che sul finire del secolo nel teatro della città recitano più volte attrici come Dorothy Jordan e Sarah Siddons. (cfr. John Whyman, *Aspects of Holidaymaking and Resort Development within the Isle of Thanet, with Particular Reference to Margate, circa 1736 to circa 1840*, cit., p. 356).

I felt too much elate, with the certainty that the emolument of this comedy would relieve much distress in the Isle of Thanet, to allow myself for a moment to suppose it was possible that the hand of the power could be out-stretched to blast all my Fairy dreams, of thus feeding the hungry—and relieving the sick.
[*The Whim, Address*, p. 3]

Lady Wallace non aveva certo fatto del suo meglio per passare inosservata in città. Nel maggio del 1795 era stato infatti pubblicato un suo discorso indirizzato al corpo di volontari di Margate in cui ci si riferisce sarcasticamente all'amore per la libertà del primo ministro Pitt:

This being the Birth-Day of Mr. Pitt, the Lord Warden of the Cinque-Ports, I am persuaded that it is with extreme Pleasure that you will drink Health and Success to him (...) the Terror of our Enemies – and the Hoper for all Lovers of Law, Liberty and Loyalty.⁴¹⁴

È probabile, inoltre, che lo spostamento dalla capitale alla provincia fosse stata la conseguenza forzata della chiusura definitiva degli ambienti londinesi, che sette anni prima avevano reagito piuttosto duramente al suo debutto come autrice drammatica. *The Ton; or, Follies of Fashion*, aveva infatti ricevuto una pessima accoglienza di pubblico e delle recensioni distruttive che non lasciavano spazio all'autrice per ulteriori avventure drammatiche. La prima dell'8 aprile 1788 a Covent Garden aveva suscitato infatti parecchio scompiglio in platea per il ridicolo con cui venivano descritti i vizi e le mode capricciose della classe aristocratica (chiamata *the Ton* perché abituata al *bon ton*), tanto che le cronache riportano come gli attori avessero avuto difficoltà a procedere con la recitazione:

In the course of the fourth act, the opponents of the piece became so turbulent and clamorous, that the performers could not be heard, and a stop was put to the progress of the play for some seconds. Mr. Lewis came forward to address the audience, but such was the struggle between the friends and foes of the Comedy, that it was in vain for him to attempt to speak; the act therefore, was concluded like a pantomime, in dumb-shew by the comedians.⁴¹⁵

⁴¹⁴ Lady Eglantine Wallace, *Lady Wallace's Address to the Margate Volunteers, on the 28th of May 1795*, Margate: Epps, 1795.

⁴¹⁵ *Morning Chronicle*, 11 April 1788.

Ancora una volta la carta stampata non si limita, però, a formulare un giudizio sulla riuscita artistica dell'opera teatrale, ma infarcisce le recensioni di attacchi personali nei confronti dell'autrice, la cui vita privata viene facilmente accostata al *plot* della commedia. Due giorni dopo il debutto, il commentatore di *The English Chronicle; or, Universal Evening Post* non manca di tirare in ballo il recente divorzio della donna per completare con una punta di moralismo quello che era già un giudizio mediocre sull'opera:

Lady Wallace divorced her husband for infidelity, and is, if we believe her own Comedy, unique among women of fashion.⁴¹⁶

Il divorzio viene subito molto chiacchierato a Londra, perché facilitato dalle più progressiste leggi scozzesi e, ancora di più, perché richiesto dalla donna dietro l'accusa di adulterio diretta al marito;⁴¹⁷ la questione viene qui citata per insinuare un'equivalenza tra la vita privata dissoluta di Lady Wallace e il tema della commedia, che ironizza appunto sulle abitudini capricciose della classe aristocratica. Nell'introduzione all'edizione digitale dell'opera, O'Quinn si sofferma a lungo sullo spostamento di focus che si verifica nelle recensioni alla commedia, sottolineando proprio lo stesso aspetto.⁴¹⁸

Nel marzo del 1788, quando alla Camera dei Comuni si discuteva del caso del governatore Hastings, la comparsa di Lady Wallace in abiti maschili nella

⁴¹⁶ *The English Chronicle; or, Universal Evening Post*, 10 April 1788.

⁴¹⁷ "The legislature of Great Britain has never annulled a marriage, merely for infidelity on the part of the husband; and however much the patient, long suffering virtue of Lady W. deserves the tear of pity, it must be admitted that the invaluable privilege of divorce from unfaithful husbands, is equally denied to all the married women whom she sees around her" (*The Times*, 8 Oct 1788).

⁴¹⁸ "This article and much of the ink spilled on the play make the much more patronizing insinuation that the moral and aesthetic defects of the play are unsurprising in one so poorly equipped for dealing with the rigors of not only aesthetic production, but also moral judgement." (Daniel O'Quinn, "Introduction to Wallace's *The Ton*: the sport of a theatrical damnation.", in *British Women Playwrights around 1800*, 15 June 2004, http://www.etang.umontreal.ca/bwp1800/essays/oquinn_ton_intro.html, par. 14.

“Lady’s Gallery”⁴¹⁹ (come veniva chiamato lo spazio da cui le signore potevano assistere ai dibattiti) non poteva non attirare la massima attenzione dei partecipanti. Il gesto scandaloso divenne la scintilla per innescare una serie di commenti poco lusinghieri sui quotidiani, il più esemplificativo dei quali compare nel *Times* del 14 marzo:

Her Ladyship also has been wrong in anticipating her *comedy*;—she has shown the *parts* to the public, previous to the representation of the *piece*.⁴²⁰

Come giustamente sottolineato da O’Quinn, il gioco malizioso con cui il gergo teatrale è trasformato in un’allusione sessuale (*parts* e *piece* sono in corsivo nell’originale) rafforza l’idea che la partecipazione delle donne al teatro confinasse pericolosamente con l’ambito dell’oscenità sessuale. Il caso di Lady Wallace contribuisce a evidenziare il ruolo delle recensioni nel delicato processo di costruzione dell’immagine pubblica⁴²¹ e conferma la pericolosa tendenza a equiparare il prodotto dell’ingegno alla fisicità della sua autrice, che già Greg Kucich aveva individuato come tipica delle recensioni relative alle produzioni teatrali femminili.⁴²² È facile intuire come questo si verifichi con ancora maggiore facilità nel caso in cui l’autrice sia un personaggio famigerato. Le avventure eccentriche di Lady Wallace riempiono infatti le sezioni scandalistiche delle riviste e dei quotidiani del periodo, rendendola uno dei personaggi più chiacchierati della buona società: il suo divorzio, il clamoroso litigio pubblico con una nobildonna sua conoscente per

⁴¹⁹ Cfr. Edward Porritt, *The unreformed House of Commons: parliamentary representation before 1832*, New York: Kelley, 1961, p. 581: “Soon after the Commons first met in St. Stephen’s Chapel, the Chamber had been ceiled. In later times the Ceiling had been pierced for a ventilator; at some time subsequent to 1779 a chamber was built about this ventilator, and by the usage of the House it became a lady’s gallery, for which tickets were issued each day by the sergent-at-arms”, Cfr. inoltre il racconto di Alicia Pryme Bayne, figlia del parlamentare George Pryme, inserito a commento dell’autobiografia del padre da lei edita: “Only the lower half of St Stephen’s Chapel had been used by the Commons. The upper part, with its vaulted roof and unglazed windows, was a large vacant chamber. In the centre of this was a wooden lantern called “the ventilator. This had eight small openings in it, just large enough to admit a head, and was surrounded by a circular bench. By this means ladies who were privileged to go there could catch a glimpse of speakers within a certain radius.” (George Pryme, *Authobiographic Recollections of George Pryme....., edited by his Daughter*, Cambridge: Deighton, Bell & Co.; London: Bell and Daldy, 1870, p. 209).

⁴²⁰ *The Times*, 14 March 1788, p. 3.

⁴²¹ Si ricordi il famigerato commento del padre di Frances Burney, scrittrice e drammaturga di successo, che le consigliava di abbandonare il campo teatrale: “In the Novel Way, there is no danger – & in that, no *Times* can affect you” (citato in Misty G. Anderson, “Women Playwrights”, in Jane Moody, Daniel O’Quinn (eds.), *The Cambridge Companion to British Theatre, 1730-1830*, cit., p. 145.)

⁴²² “A persisting tendency to regard their works (...) as material embodiments of their gendered identity; and this incorporation of text into bodies bears with it the kind of conflicting dynamics of accommodation, regulation, and threatened containment” (Greg Kucich, “Reviewing women in British Romantic Theatre” in Catherine Burroughs (ed.), *Women in British Romantic Theatre*, cit., p. 59).

motivi economici⁴²³ e i suoi divertiti travestimenti sono solo alcune delle continue infrazioni al contegno in società e alla sobrietà previsti dal suo rango e dal suo sesso, che i giornali non mancano di commentare. In questo Lady Wallace costituisce una straordinaria eccezione rispetto alla maggior parte delle sue colleghe scrittrici e drammaturghe che si impegnano a costruire una immagine conforme al paradigma culturale imposto alla donna.⁴²⁴

Le sue colleghe drammaturghe, per lo più di estrazione borghese, avevano cura di sottolineare dove era possibile la sobrietà della propria vita privata e il disinteresse per le questioni politiche, forse perché la loro posizione le rendeva più dipendenti dal favore del pubblico.⁴²⁵ Lady Wallace contribuisce invece al consolidamento della propria fama da provocatrice, rivendicando con orgoglio le riflessioni sull'attualità. Anche le sue opere in prosa, pubblicate prima e dopo *The Whim*, dimostrano grande tenacia nell'affermare apertamente e con sfrontatezza opinioni politiche che esprimono posizioni di critica nei confronti del governo. In *The Conduct of the King of Prussia* prende coraggiosamente le parti del generale Dumouriez, uno dei personaggi più in vista della Rivoluzione, difendendolo dall'accusa di tradimento che gli avevano mosso i giacobini dopo il suo passaggio al fronte nemico.⁴²⁶ Il momento descritto è uno dei più delicati del processo rivoluzionario, cioè quello che va dalla presa della Bastiglia alla decapitazione del re, in cui gli aristocratici, come il Generale, si trovano a dover fare i conti con la deriva repubblicana della Rivoluzione. Dumouriez era stato messo a capo delle truppe di conquista, ma il procedere degli eventi lo pone nella scomoda posizione di

⁴²³ La sua contesa con Lady Dashwood per la liquidazione di un debito, che coinvolge ufficiali giudiziari e finì di fronte alla Court of Common Pleas, è citata anche in una lettera di Horace Walpole come dimostrazione della personalità furiosa della Wallace: "Are such furies of the same species, of the same sex with the unparalleled Marie Antoinette?" (Horace Walpole, *The Yale Editions of Horace Walpole's Correspondence*, vol. 12, W. S. Lewis (ed.), New Haven: Yale University Press, 1944, p. 87). Per un resoconto dettagliato cfr. Malcolm Bulloch, "Lady Wallace and the Dunlops", in *Notes and Queries* 1937, clxxiii, pp. 200-2.

⁴²⁴ La gestione dell'immagine pubblica e il confronto con il modello femminile dominante è un tema centrale per le autrici teatrali fin dai tempi di Aphra Behn. Su questo punto, cfr. il lavoro seminale di Catherine Gallagher in *Nobody's Story*, Berkeley: University of California Press, 1994 e Misty Anderson, che scrive: "Long-standing concerns about sexual impropriety in the theatre and the likelihood of critical censure in the rough-and-tumble world of reviewing made life in the theatre a suspect choice for a 'proper lady'" (Misty G. Anderson, "Women Playwrights" in Jane Moody, Daniel O' Quinn (eds.), *The Cambridge Companion to British Theatre, 1730-1830*, cit., p. 145).

⁴²⁵ Per un approfondimento sul trattamento delle autrici nelle recensioni cfr. Greg Kucich, "Reviewing women in British Romantic Theatre" in Catherine Burroughs (ed.), *Women in British Romantic Theatre*, cit.; per l'uso del paratesto come luogo di contrattazione dell'identità delle autrici teatrali cfr. invece Misty G. Anderson, *Female Playwrights and Eighteenth-Century Comedy*, cit., pp. 9-44 e soprattutto Vivien Jones, "Self-images" in *Women in the Eighteenth Century: Construction of Femininity*, London: Routledge, 1990. A conferma dell'importante ruolo svolto dagli spazi paratestuali cfr. anche D. J. Ennis, J. B. Slagle (eds.), *Prologues, Epilogues, Curtain-Raisers, and Afterpieces: The Rest of the Eighteenth Century London Stage*, cit.

⁴²⁶ Cfr. François Furet; Denis Richet, *La Rivoluzione francese*, cit., pp. 217-26.

non essere più in linea con le decisioni della Convenzione. Nella visione della Wallace è il re di Prussia, alleato degli Inglesi, a essere il vero personaggio deprecabile, perché colpevole di aver precipitato le sorti della Francia con l'azione delle sue truppe, invece di dar fiducia al Generale, che avrebbe potuto fermare i repubblicani e formare un'alleanza con Prussia e Inghilterra. Si capisce, dunque, quanto poco ortodossa fosse la posizione politica dell'autrice che accusa il principale alleato inglese e difende la lealtà del generale, che avrebbe abbandonato le schiere dell'esercito in preda al disgusto per il recente regicidio.

È interessante notare inoltre come gli ideali attribuiti al generale Dumouriez mettano sempre in luce la straordinaria vicinanza con quelli della Rivoluzione Gloriosa del 1688; in diversi passi si elogia infatti la sua solida fedeltà alla Costituzione francese dei primi mesi:

He said he most sincerely wished to see the Constitution of England in France; as one similar to that was the fittest for a great empire, and the happiness of the community.⁴²⁷

Le altre pubblicazioni politiche di Lady Wallace sono forse ancora più scandalose, perché trattano questioni interne alla nazione e anche perché la scelta della forma pamphlettistica spinge l'autrice all'uso di un tono fortemente sarcastico. La stessa ironia sprezzante nei confronti delle personalità di governo riscontrata nell'*Address to Margate Volunteers* si ritrova anche nel *Sermon addressed to the People* (1796).⁴²⁸ Con retorica impietosa l'autrice menziona l'abuso di potere da parte del Primo ministro e ironizza sulle accuse rivolte ai contestatori della politica del suo governo:

What honest man would not rather place an extra degree of power in the hands of men who have proved disinterested faithful servants of their countrymen?

⁴²⁷ Lady Eglantine Wallace, *The Conduct of the King of Prussia and General Dumourier*, cit., p.111.

⁴²⁸ La mancanza dell'anno di pubblicazione sul frontespizio del documento ha causato confusione nella datazione. Alcuni critici, tra cui David Worrall, riportano la data del 1794, ponendo quindi questa pubblicazione anteriormente a quella di *The Whim*. Riscontri coevi, però, confermano il 1796 come data più probabile: il sermone viene infatti menzionato nel *Monthly Review* del febbraio 1796 (vol. XIX, p. 237) come posteriore a *The Whim*: "There is no danger that *this* production will meet with the fate of Lady Wallace's prohibited Comedy: Fortunately for this country, we have no licences for sermon". In *Literary Memoirs of Living Authors of Great Britain* (1798), inoltre, l'opera compare citata nella biografia dell'autrice con questa data (cfr. David Rivers, *Literary Memoirs of Living Authors of Great Britain*, vol. II, London: printed for R. Faulder, 1798, p. 362).

Who have never in the smallest degree abused by any arbitrary act, of that power which the wisdom of Parliament last year thought fit to give them?

(...)

But are not some of you alone dissatisfied, because government wished to check sedition? Then revolt is your aim, to *overthrow*, not to *reform* the government.⁴²⁹

Questa ultima allusione alle imputazioni del processo del 1794 contro i membri del LCS (London Corresponding Society), sottolinea un tema che è fondamentale per Lady Wallace e che compare insistentemente nelle sue composizioni. Il “treason trial”, come viene comunemente definito il suddetto procedimento, segnerà infatti un punto di non ritorno, chiarendo la posizione di chiusura del governo di fronte a qualunque tipo di critica, al di là del suo effettivo fallimento nel confermare le accuse nei confronti della maggior parte degli imputati. Ciò che si afferma con l'avvio del processo, cioè, è che chiunque dissenta dalla politica istituzionale voglia in effetti “rovesciare” l'ordine costituito.

Quale spazio possa avere allora la libertà di critica in questa sorta di delirio antirivoluzionario è un argomento di riflessione importante per Lady Wallace, che è ribadito con prepotenza nella commedia *The Whim*. Della commedia questo diventa il nucleo tematico centrale, tradotto in linguaggio teatrale con il sussidio del travestimento e del carnevale dei *Saturnalia*, che altro non sono, in effetti, se non un momento di libera critica.⁴³⁰ Mi sembra, dunque, che il messaggio politico della commedia diventi problematico non tanto perché ripropone concetti giacobini, come l'equità tra le classi sociali, o perché allude a pettegolezzi di corte, quanto perché cerca di smontare l'atmosfera di contrapposizione politica insensata, la dicotomia, anche linguistica, tra minaccia radicale e autoritarismo anti-rivoluzionario. La censura di Larpent non è accettabile proprio perché ulteriore sintomo della chiusura delle istituzioni e, a maggior ragione, perché colpisce un tentativo dell'autrice di porre l'accento sul valore sociale della critica politica dal basso in una democrazia

⁴²⁹ Lady Eglantine Wallace, *Sermon addressed to the People*, cit., p. 11.

⁴³⁰ Si noti che il nuovo calendario giacobino in uso in Francia prevedeva un giorno dedicato proprio alla critica sociale. Il quinto giorno delle feste civili *Sanculottides*, era dedicato infatti alla *fête de l'opinion*, in cui i cittadini erano liberi di dichiarare la loro opinione circa l'operato delle alte cariche istituzionali: “Dans le jour unique et solennel de la *fête de l'Opinion*, la loi ouvre la bouche à tous les citoyens sur le moral, le personnel et les actions des fonctionnaires publics” (Fabre d'Églantine, *Sciences: Rapport sur le calendrier révolutionnaire*, 24 octobre 1793, p. 17).

avanzata come quella britannica. I passi della prefazione, di cui abbiamo sottolineato il significato, sono così tutti tesi a contrastare questa chiusura delle istituzioni e a mettere in evidenza come, al contrario, solo una critica libera possa essere l'unico baluardo sicuro contro la rivoluzione violenta.

A creare ancora più disagio alle istituzioni è inoltre il linguaggio con cui questi messaggi sono veicolati. Abbiamo notato come il testo della prefazione sia ricco di espressioni che richiamano in vari modi esperienze sovversive e abbiamo notato dal confronto tra le versioni della commedia come esso sia stato arricchito di queste espressioni, dopo il veto, quasi come se l'autrice volesse ridicolizzare l'attitudine della censura a stigmatizzare superficialmente alcuni concetti.

Ma questa libertà di linguaggio, che abbiamo visto essere una caratteristica di tutta la scrittura di Lady Wallace, viene ostacolata quando deve essere applicata al teatro. "Fortunately for this country, we have no *licenses* for *sermon*", così il commentatore del *Monthly Review* conclude il breve commento riguardo al *Sermon* di Lady Wallace. Le possibilità che Lady Wallace sperimenta in altri tipi di testo senza subire pressioni non le sono concesse allo stesso modo in un'opera da rappresentare a teatro. Il fatto poi che l'autrice non incontri alcuna difficoltà a pubblicare quella stessa commedia, la cui messa in scena era stata poco prima vietata, è ulteriore testimonianza, come ribadisce anche David Worrall, dell'"abisso" che intercorreva tra le libertà espressive nei diversi ambiti letterari.⁴³¹

Se è infatti ormai chiaro come le produzioni teatrali dopo il 1737, con la censura del Licensig Act, siano state influenzate nei loro sviluppi successivi, è importante notare una volta di più come queste limitazioni fossero applicate in modo disomogeneo alle produzioni letterarie di quel periodo e penalizzassero solo la sfera della rappresentazione. Le motivazioni di una tale difformità di trattamento è di certo attribuibile alla maggior preoccupazione del governo intorno alla ricezione teatrale, più 'pericolosa' della pagina scritta in ragione della capillarità e della contemporaneità della comunicazione. A tale caratteristica generale si aggiunge contestualmente il fatto che, negli ultimi decenni del Settecento, i teatri erano spazi di assembramento particolarmente affollati.

Se da un lato siamo a conoscenza di quanto la scrittura pamphlettistica e narrativa abbiano contribuito alla discussione pubblica sulla Rivoluzione, la prima

⁴³¹ "Wallace had no problem in printing her play, complete with its polemical preface, but her difficulties in staging *The Whim* only serve to manifest the gulf between the political treatment of writing for the stage and writing employing the other literary form." (David Worrall, *Theatrical Revolution*, cit., p. 126).

con una vera e propria guerra di *pamphlet* innescata dalle *Reflections* di Burke⁴³² e la seconda con la comparsa di una serie di romanzi politici, giacobini e anti-giacobini,⁴³³ non è un caso che le difficoltà di portare a teatro opere dello stesso tenore fossero trasversali e indipendenti dalla visione di fondo che l'opera stessa esprimeva. È stato già ricordato come Jeffrey Cox abbia sottolineato il paradosso dei drammi controrivoluzionari, censurati nonostante le posizioni ideologiche filogovernative, per timore del potere dell'emulazione proprio delle scene teatrali.⁴³⁴

Il veto alla messa in scena di *The Whim*, dunque, non solo si deve inserire in un'atmosfera politica dai toni molto tesi, ma deve anche essere messo a confronto con una concezione del teatro di cui si teme fortemente il potere di eccitare e sobillare l'animo degli spettatori: in un'atmosfera di tale prudenza da parte del censore, si riesce a immaginare come le scene in cui i servitori dichiarano senza mezze misure la necessità di critica dei potenti e si sostituiscono ai loro padroni nella gestione degli affari privati siano state giudicate pericolose da portare sul palcoscenico.

⁴³² Per una panoramica significativa sulla produzione pamphlettistica inglese negli anni della Rivoluzione cfr. Marilyn Butler (ed.), *Burke, Paine, Godwin and the Revolution Controversy*, cit.

⁴³³ Sui romanzi giacobini cfr. Gary Kelly, *The English Jacobin Novel 1780-1805*, Oxford: OUP, 1976 e Miriam L. Wallace, *Revolutionary Subjects in the English "Jacobin" Novel*, Lewisburg, PA: Bucknell University, 2009; sui romanzi anti-giacobini cfr. invece Matthew Orville Grenby, *The Anti-Jacobin Novel*, Cambridge: CUP, 2004 e Wil Verhoeven (gen. ed.), *Anti-Jacobin Novels, Parts I and II*, London: Pickering&Chatto, 2005.

⁴³⁴ Cfr. supra, "Teatro, politica e società", p. 27.

London Sept^r 7th 1795.

The Whim a Comedy, for the
use of the Theatre Royal
at Margate.

Thos Shaw - Proprietor &
a Manager.

Intended to be performed there, with all
convenient speed.

Prohibited from being acted.

Fig. 11: Intestazione del manoscritto consegnato all'ufficio dell'Examiner of Plays e ora contenuto tra i Larpent Plays nella Huntigton Library di San Marino in California (MS 1093), (in Conolly, L. W., *The Censorship of English Drama, 1737-1824*, cit., p. 103.)

(London, Sept. 7th, 1795. *The Whim*, a Comedy for the use of the Theatre Royal at Margate. Thomas Shaw, Proprietor & a Manager. Intended to be performed there, with the convenient speech. Prohibited from being acted.)



Fig. 12: Maria Fitzherbert in una vignetta satirica anonima del 1786.
(*The Trustees of the British Museum*)

Riflessioni orientate a una possibile conclusione

L'analisi delle commedie di Elizabeth Inchbald, Hannah Cowley e Lady Eglantine Wallace ha dimostrato come lo studio del loro contributo alla formazione dell'opinione pubblica britannica in merito a temi di politica internazionale, quali la Rivoluzione francese, l'amministrazione delle colonie del subcontinente indiano e i rapporti di forza con le altre potenze occidentali, sia irrinunciabile per una comprensione completa del panorama culturale di fine Settecento. Essendo tuttavia alla base di questa ricerca un interesse di tipo letterario, a comporne la struttura sono state in primo luogo le analisi delle modalità espressive e dei percorsi attraverso cui le autrici sono arrivate alla composizione primaria del testo e quindi alle successive stesure, e in secondo luogo i processi di selezione e valutazione delle opere.

Abbiamo specificato, nel capitolo intitolato "Coordinate teoriche", come nei suoi studi Anne Mellor ponga una particolare attenzione nei confronti del tema dell'emancipazione delle donne, considerandolo anzi il punto focale, l'obiettivo essenziale delle opere da noi considerate e, in generale, della scrittura femminile dell'epoca.⁴³⁵ Tale sua posizione, di fronte alla quale nutrivo dubbi teorici già in prima istanza, si è rivelata ulteriormente problematica in occasione dello studio dei testi. Abbiamo visto, per esempio, nel caso dell'opera di Hannah Cowley, come il personaggio femminile di Lauretta, di certo il più interessante in relazione al tema dell'emancipazione, venga in maniera graduale 'addomesticato' alle convenzioni dell'ordine sociale esistente- e i contenuti più dirompenti da lei veicolati vengano progressivamente smussati, fino a essere praticamente silenziati. In questo caso, dunque, ciò che l'opera mette in scena sembra essere non tanto un intento riformistico quanto piuttosto un richiamo alla tradizione. Ciò a dimostrazione di come, a prescindere dalla legittimità dell'idea generale per cui la scrittura femminile dell'epoca mette in campo in maniera costitutiva la sua natura 'sociopolitica', l'ideologia che si esprime nell'opera particolare non è per tale motivo inevitabilmente progressista, ma può occupare tutte le posizioni dello spettro politico.

In generale, ciò che non convince della tesi di Anne Mellor è il fatto che, nel tentativo di proporre una lettura unitaria dell'apporto della scrittura femminile al

⁴³⁵ Cfr. supra, "Coordinate teoriche", pag. 14.

dibattito culturale dell'epoca, finisce per ridurre a una chiave di lettura meramente sociologica l'interesse per le opere concretamente prodotte in questi anni, sottovalutando le particolarità che le caratterizzano dal punto di vista formale e contenutistico. Inoltre (e cosa forse ancora più grave, nella particolare chiave di lettura scelta dalla studiosa), tale prospettiva finisce per produrre l'impressione di una omogeneità ideologica (in realtà inesistente) tra le posizioni sostenute dalle scrittrici, perdendo di vista le differenze di ceto esistenti tra di esse e qualsiasi altro fattore abbia influito sulla formazione delle loro individualità dal punto di vista sociale e politico. Insomma, tale approccio, che esprime un assunto sociologico in maniera troppo monolitica, non solo sottovaluta inevitabilmente l'aspetto più propriamente testuale-letterario delle opere, ma paradossalmente finisce per trascurare anche la molteplicità dei fattori sociali che intervengono nell'espressione artistico-culturale, orientandola politicamente su una posizione o sull'altra.

Inoltre, e in maniera più determinante, tale tipo di approccio è stato poco utile al raggiungimento di quello che a mio avviso è il cuore del problema, che ho cercato di mettere in evidenza in questo lavoro: non la posizione politica che si manifesta attraverso la forma teatrale, ma il rapporto stesso tra istanza politica e forma teatrale. In altri termini, ciò che mi è sembrato interessante indagare è non *quale* messaggio, ma *come* un dato messaggio viene portato sul palcoscenico, investigando quali scelte concrete l'autore si trova a dover compiere: aggirare o scontrarsi contro gli scogli della censura; scendere o rifiutarsi di scendere a compromessi con i gusti del pubblico e della critica; scegliere di esprimere apertamente il proprio pensiero e così rischiare di non vederle messe in scena, oppure rinegoziare le proprie idee per dar loro la possibilità di essere rappresentate; infine, elaborare le soluzioni testuali e drammaturgiche più efficaci per dare una risposta a tutte queste istanze. In tal modo, l'analisi ha finito per riscoprire e porre sotto i riflettori anche la fitta rete di dinamiche sociali in gioco nella stesura e nella rappresentazione di un'opera teatrale, che un approccio volto esclusivamente a estrapolare il contenuto ideologico di un testo non è in grado di evidenziare.

Il sintetico resoconto delle varie istanze in campo nell'ambito della scrittura teatrale ci fa comprendere quanto il rapporto tra politica e forma espressiva sia strettamente connesso alla questione del genere (*genre*), puntualmente incontrata nel corso delle analisi. Come è stato più volte evidenziato, uno degli schemi interpretativi più ricorrenti nelle riflessioni critiche dedicate alle commedie del

periodo tardo georgiano è l'opposizione tra tono sentimentale e farsesco, forme espressive che Betsy Bolton riconosce come portatrici di una specifica posizione politica, rispettivamente conservatrice e progressista. Tuttavia, l'interpretazione che riconosce negli elementi sentimentali o patetici l'incarnazione univoca di un sistema di valori tradizionale, espressione di una società patriarcale, legata all'ideologia colonialista e, dunque, filogovernativa, non trova sempre riscontro testuale. Se in molti casi un tono patetico è effettivamente efficace nel veicolare i valori della tradizione in merito alla condizione femminile, e se lo spostamento dal farsesco al sentimentale nelle revisioni posteriori dei drammi segna indubitabilmente anche l'intenzione di una moderazione del contenuto politico dell'opera, ciò non giustifica l'equazione che fa corrispondere alla scelta di tale forma espressiva la comunicazione di uno specifico messaggio ideologico.

Tale dato emerge in maniera evidente nell'analisi delle opere prese in considerazione in questo lavoro. Il caso di *A Day in Turkey*, nella prima stesura e soprattutto alla luce delle revisioni successive, conferma in effetti l'interpretazione di Bolton: da un lato il legame tra aspetti farseschi e contenuti radicali e dall'altro l'espressione della necessità di un ritorno a valori tradizionali affidata alla valorizzazione dell'elemento sentimentale, a livello di trama, di personaggi e di battute. Tuttavia, il caso di *Such Things Are* non è riconducibile a tale modello interpretativo: alcune delle scene più patetiche, centrate sulle storie dei detenuti della prigione del Sultano visitata da Lord Haswell, sono piuttosto funzionali alla trasmissione di un'istanza riformista riconducibile all'impegno civile di John Howard, volto a testimoniare delle pessime condizioni delle carceri britanniche.

Questi esempi suggeriscono come la presenza degli aspetti tipici del dramma sentimentale (il *plot* amoroso che diventa predominante e i toni patetici predominanti nella scrittura) non sia da considerare mezzo privilegiato per esprimere una specifica convinzione politica, quanto funga piuttosto da cornice espressiva in vista della rappresentabilità del dramma a teatro. È proprio grazie alla presenza del tono patetico, caratteristica di composizioni giudicate lacrimevoli (*comédie larmoyante*, appunto), frutto di un animo delicatamente femminile e quindi innocue dal punto di vista contenutistico, che l'accesso alla scena pubblica è consentito a soggetti marginali quali le donne. La necessità di ricorrere a tale modalità espressiva, sia quando è prevalente nella composizione sia quando controbilancia punte di comicità più prorompente, contribuisce pertanto a

promuovere una certa ibridazione delle forme drammatiche, che più volte e in varie modalità è stata rilevata nel corso delle analisi.

L'importanza del sentimentalismo in prospettiva del consenso pubblico trova conferma nell'episodio legato al divieto di mettere in scena l'opera di Lady Wallace *The Whim*. Per sua natura molto più simile alle commedie di tradizione classica, di stampo plautino, la trama di *The Whim* mantiene toni pungenti per tutto lo svolgimento, senza concedere alcuno spazio a situazioni drammatiche in cui il sentimentalismo prenda il sopravvento. Il prezzo di tale scelta compositiva, che s'innesta su quella più generale di sfidare costantemente l'opinione pubblica, sarà il respingimento del testo da parte dell'ufficio censorio, seguito da una progressiva emarginazione dell'autrice dagli ambienti filogovernativi della capitale. A questo proposito, Judith Butler ha sottolineato in modo particolarmente efficace la differenza tra il destino di una performance non gradita, a seconda che questa avvenga su un palcoscenico o nella vita reale:

although theatrical performances can meet with political censorship and scathing criticism, gender performances in non-theatrical contexts are governed by more clearly punitive and regulatory social conventions.⁴³⁶

Mi preme infine sottolineare ancora una volta come una valutazione sulle scelte diverse delle autrici, in merito al materiale da mettere in scena e all'immagine di sé da proporre in pubblico, non possa essere compiuta senza includere nel ragionamento una considerazione sui condizionamenti legati alla classe sociale a cui appartengono. Hannah Cowley sceglie di presentarsi come una madre di famiglia, ignara e disinteressata delle vicende politiche, e di scrivere una commedia in cui il doppio registro farsesco/sentimentale permetta di affermare le proprie idee senza scontrarsi con il potere. Elizabeth Inchbald esprime con la sua commedia un più dichiarato impegno sociale, ma decide di non esporsi al giudizio pubblico, eludendo le provocazioni lanciate dai critici in relazione alle sue idee politiche. Tuttavia, il loro atteggiamento, che a confronto con quello di Lady Wallace potrebbe essere ingenuamente giudicato ambiguo o poco coraggioso, è determinato dalla necessità di vivere del proprio lavoro e quindi di guadagnare il favore del pubblico il

⁴³⁶ Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in *Theatre Journal*, 40/ 4 (Dec., 1988), p. 527.

più a lungo possibile. Lady Wallace, al contrario, gode di uno stato economico e sociale privilegiato – ipotizza infatti di devolvere in beneficenza i proventi dell'incasso di *The Whim* – che le permette di non curarsi del favore del pubblico e dell'approvazione di Larpent.

Aver lavorato su testi teatrali non può che stimolare la voglia e l'interesse di confrontarsi con la rappresentazione scenica degli stessi, tanto faticosamente ricostruita e immaginata. L'inserimento delle commedie di questo periodo nei calendari dei teatri contemporanei non è un'operazione del tutto sconosciuta all'ambiente britannico, ma esperimenti di questo tipo sarebbero auspicabili soprattutto in ambito accademico, a beneficio di un pubblico specialistico. L'esempio di Melinda Finberg, che nel 2005 ha portato in scena una commedia di Hannah Cowley (*The Belle's Stratagem*, 1780) all'Oregon Shakespeare Festival, ottenendo l'anno seguente come riconoscimento l'Elliot Hayes Award,⁴³⁷ può essere utile per indicare la strada su cui lavorare allo scopo di rendere accessibile al pubblico contemporaneo un testo spettacolare del XVIII secolo: magari proprio *The Whim*, a cui la prova del palcoscenico è mancata.

⁴³⁷ Melinda Finberg, "Hannah Cowley at the Oregon Shakespeare Festival: A Dramaturgical Approach to *The Belle's Stratagem*", in Laura Engel (ed.), *The Public's Open to us all*, cit., pp. 268-282.

BIBLIOGRAFIA

Manoscritti

- Cowley, Hannah, *A Day in Turkey; or, the Russian Slaves*, Larpent MS 921, f. 73.
- Inchbald, Elizabeth, *Such Things Are*, British Library Add MSS 27,575, f. 133.
- Inchbald, Elizabeth, *Such Things Are*, Larpent MS 761, f.22.
- Wallace, Lady Eglantine, *The Whim*, Larpent MS 1093, f. 59.

Testi Primari

- *The Statutes at Large, From the Twenty-sixth Year of the Reign of King George the Third, To the Twenty-ninth Year of the Reign of King George the Third, inclusive*, London: Printed by Charles Eyre and Andrew Straham, 1789.
- *The Statutes at Large, From the Ninth Year of the Reign of King George the Second, To the Twenty-fifth Year of the Reign of King George the Second*, London: Printed by Charles Eyre and Andrew Straham, 1786.
- Aikin, John, *A View of the Life, Travels and Philanthropic Labors of the Late John Howard Esquire*, Philadelphia: Woodward, 1794
- Bickerstaff, Isaac *The Sultan, or A Peep into the Seraglio. A farce, in two acts. By Isaac Bickerstaffe. Acted at the Theatres Royal in Drury-Lane and Covent-Garden*, London: Printed for C. Dilly, 1787.
- Boaden, James, *Memoirs of Mrs. Inchbald: Including her familiar correspondence with the most distinguished persons of her time. To which are added The massacre and A case of conscience, In Two Volumes*, London: Richard Bentley, 1833.
- Boaden, James, *Memoirs of Mrs. Siddons*, London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1831.
- Boswell, James, *The Life of Samuel Johnson, vol. I*, London: Baldwin, 1791
- Burke, Edmund, *The Works of Edmund Burke*, vol. 3 London: G. Bell, 1916.

- Burke, Edmund, *Complete Works of the Right Honourable Edmund Burke*, vol. 2, Boston: Little Brown and Co., 1866.
- Burke, Edmund, *Cursory Strictures on the Charge Delivered by Lord Chief Justice Eyre to the Grand Jury, October 2, 1794*, London: Published for C. and G. Kearsly, 1794.
- Burke, Edmund, *Reflections on the Revolution in France, And on the Proceedings in Certain Societies in London Relative to that Event. In a Letter Intended to Have Been Sent to a Gentleman in Paris*, London: Printed for J. Dodsley, 1790.
- Cobbett, William, *Cobbett's Parliamentary History*, Vol. XXXI, London: T. C. Hansard, 1818.
- Cobbett, William, *Cobbett's Parliamentary History of England from the Earliest Period to the Year 1803*, Vol. XXIX, London: T.C. Hansard, 1817.
- Cobbett, William, *Cobbett's Parliamentary History of England*, Vol. X, London: T. C. Hansard, 1812.
- Coleridge, Samuel Taylor, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, James Engell; W. Jackson Bate (eds.), Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Collier, Jeremy, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage: Together with The Sense of Antiquity upon this Argument*, second edition, London: S. Keble, R. Save and H. Hindmarsh, 1698.
- Cooke, William, *The Elements of Dramatic Criticism*, London: Kearsley & Robinson, 1775.
- Cowley, Hannah, *The Plays of Hannah Cowley*, 2 Vols., Frederick M. Link (ed.), New York: Garland Publishing, 1979.
- Cowley, Hannah, *The Works of Mrs. Cowley. Dramas and Poems In Three Volumes, Vol. I.*, London; Wilkie and Robinson, Paternoster-Row, printed by T. Davison, Whitefriars, 1813.
- Cowley, Hannah, *The Town Before You*, London: G. Woodfall, 1795.
- Cowley, Hannah, *A Day in Turkey; or, the Russian Slaves. A Comedy, as Acted at the Theatre Royal, in Covent Garden*, London: G. G. J. and J. Robinson, 1792.
- Cumberland, John, Daniel, George, Dolby, Thomas, *Cumberland's British Theatre with Remarks, Biographical and Critical printed from*

- the acted copies, as performed at the Theatres Royal, London, vol. XX, London, Cumberland, 1828*
- Cumberland, Richard, *Memoirs of Richard Cumberland, Written by Himself, vol. II*, London: printed for Lackinton, Allen & Co., 1807.
 - Dennis, John, *The Usefulness of the Stage, to the Happiness of Mankind, to Government, and to Religion, Occasioned by a late Book, written by Jeremy Collier, M. A.*, London : Printed for Rich. Parker, 1698.
 - Dibdin, Thomas, *The Reminiscences of Thomas Dibdin, of the Theatres Royal, Covent-Garden, Drury-Lane, Haymarket, &c. and Author of the Cabinet, &c: In Two Volumes*, Vol. 1, London: Colburn, 1827.
 - Dibdin, Thomas, *The Musical Tour of Mr. Dibdin: in which ... previous to his Embarkation for India ... he finished his Career as a Public Character*, Sheffield: J. Gales, 1788.
 - Foote, Samuel, *The Nabob; a comedy, in three acts. As it is performed at the Theatre-Royal in the Haymarket. Written by the late Samuel Foote, and now published by Mr. Colman*, London: Printed by T. Sherlock, For T. Cadell, 1778.
 - Genest, John, *Some Account on the English Stage, volume X*, Bath: Carrington, 1832.
 - Godwin, William, *Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on Modern Morals and Happiness*, Vol. 1, Printed for G. G. and J. Robinson, London: 1793.
 - Godwin, William, *Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on Modern Morals and Happiness*, Vol. 2, Printed for G. G. and J. Robinson, London: 1798.
 - Goldsmith, Oliver, *She Stoops To Conquer; Or, The Mistakes Of A Night. A Comedy, as it is Acted at the Theatre-Royal in Covent-Garden, London: Printed for F. Newbery, 1773.*
 - Goldsmith, Oliver, *Collected Works of Oliver Goldsmith, Vol. III*, Arthur Friedman (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1966.
 - Hazlitt, William, *Lectures on the English Comic Writers*, London: Printed for Taylor and Hessey, 1819.

- Hazlitt, William, *A View of the English Stage; or, a Series of Dramatic Criticism*, London: Printed for Robert Stodart, Anderson and Chase and Bell and Bradfute, 1818.
- Heath, Robert, *The Palladium Enlarged, for the Year of Lord 1764. Completing the Plan of the Former Palladiums. Containing New Astronomical and Chronological Improvements*, London: John Fuller, 1764
- Holcroft, Thomas, *Memoirs of the Late Thomas Holcroft, Written by Himself and Continued to the Time of his Death from his Diary, Notes and other Papers*, William Hazlitt (ed.), London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1852.
- Howard, John, *The State of the Prison in England and Wales*, Warrington: William Eyres, 1777.
- Inchbald, Elizabeth, "Such Things Are, a Play in Five Acts. As Performed at the Theatre Royal, Covent Garden. Printed under the Authority of the Managers from the Prompt Book. With Remarks by the Author", in *The British Theatre, A Collection of Plays which are acted at the Theatres Royal, Drury-Lane, Covent Garden, Haymarket. Printed under the Authority of the Managers from the Prompt Books. With Biographical and Critical Remarks, by Mrs. Inchbald. Vol. 23*, London: Longman, 1808, pp. 9-77.
- Inchbald. Elizabeth , "To the Artist", in *The Artist: A Collection of Essays Relative to Painting, Poetry, Sculpture, Architecture, Drama, Discoveries of Science, and Various Other Subjects*, XIV, 1807, pp. 9-19.
- Inchbald, Elizabeth, *Every One Has His Fault: a Comedy, In five acts, as it is performed at the Theatre Royal, Covent-Garden. By Mrs Inchbald* , London: Printed for G. G. J. and J. Robinson , 1793.
- Inchbald. Elizabeth, *Such Things Are; A Play, In Five Acts. As Performed At The Theatre Royal, Covent Garden. By Mrs. Inchbald*, London: Printed for G. G. J. and J. Robinson, 1788.
- Inchbald, Elizabeth, *The Mogul Tale; or, The Descent of the Balloon. A farce. As it is acted at the Theatre-Royal, Smoke-Alley, Dublin: Printed for the booksellers, 1788.*

- Lamb, Charles, “On the Tragedies of Shakespeare, Considered with reference to their Fitness for the Stage representation” (1811), in *The Works of Charles Lamb, 2 Vols.*, Thomas Hutchinson (ed.), London: OUP, 1850, pp. 349-364
- Marivaux, Pierre, *Théâtre complet*, vol. I, Paris: Gallimard, 1993.
- Marivaux, Pierre, *Il gioco dell’amore e del caso. Le false confidenze*, Milano: Garzanti, 1987.
- Marmontel, Jean-François, *Contes Moraux, par M.Marmontel de l’Académie Française*, vol.I, London: G.G. & J. Robinson Row,1798.
- Marmontel, Jean-François, *The Moral Tales of M. Marmontel. Translated from the French by C. Denis, and R. Lloyd*, London: printed for G. Kearsly, 1764.
- Marmontel, Jean-François, *Contes Moraux, vol. I*, La Haye: aux Dépens de la Compagnie, 1761.
- Marsden, William, *The History of Sumatra, containing an Account of the Government, Laws, Customs and Manners of the Native Inhabitants, with a Description of the Natural Productions, and a Relation of the Ancient Political State of that Island*, London: Payne, 1784
- Montagu Lady Mary Wortley, *Essay and Poems and “Simplicity,” a Comedy*, Robert Halsband; Isobel Grundy (eds.), Oxford: OUP, 1977.
- Paine, Thomas, *Rights of Man, Being an Answer to Mr. Burke Attack on the French Revolution*, London: J.S. Jordan, 1791.
- Paine, Thomas, *Rights of Man, Part the Second, Combining Principle and Practice*, London: Printed for J.S. Jordan, 1792.
- Pryme, George, *Authobiographic Recollections of George Pryme.....,edited by his Daughter*, Cambridge: Deighton, Bell & Co.; London: Bell and Daldy, 1870
- Raithby, John (ed.), *Statutes at large*, vol. 5, London: Eyre & Strahan, 1811.
- Rivers, David, *Literary Memoirs of Living Authors of Great Britain*, vol. II, London: printed for R. Faulder, 1798
- Sheridan, Richard Brinsley, *The Letters of Richard Brinsley Sheridan, Vol I*, Cecil John Leyton Price (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1966.

- Sheridan, Richard Brinsley, *The Genuine Speech of Mr Sheridan, Delivered in the House of Commons, on a charge of High Crimes and Misdemeanors, against Warren Hastings. for Extortion, Perfidy, and Cruelty, to the Princesses, and other Branches of the Royal Family of Oude*, London: Printed for W. Richardson, 1787.
- Starke, Mariana, *The Sword of Peace; or, a Voyage of Love. A Comedy, in Five Acts, First performed at the Theatre Royal, Hay Market* On Saturday, August the 9th, 1788, London: Printed for J. Debrett, 1788.
- Storace, Stephen, *The Siege of Belgrade; an Opera in Three Acts, as performed at the Theatre Royal Drury Lane*, London: printed & sold by J. Dale, 1791
- Wallace, Lady Eglantine, *The Whim, a comedy in three acts, by Lady Wallace. With an Address to the Public, upon the arbitrary and unjust Aspersion of the Licensor against its Political Sentiments*, Margate: W. Epps, 1795.
- Wallace, Lady Eglantine, *Lady Wallace's Address to the Margate Volunteers, on the 28th of May 1795*, Margate: Epps, 1795.
- Wallace, Lady Eglantine, *The Conduct of the King of Prussia and General Dumourier investigated by Lady Wallace*, London: J. Debrett, 1793.
- Wallace, Lady Eglantine, *Sermon addressed to the People, pointing out the only sure method to obtain a speedy peace and reform*, London: S. & J. Reed, n.d
- Walpole, Horace, *Lady Wallace's Address to the Margate Volunteers, on the 28th of May 1795*, Margate: Epps, 1795
- Wilkinson, Tate, *Memoirs Of His Own Life: In Four Volumes*, Vol. 3, York: Wilson, Spence and Mawman, 1790.
- Winston, James, *The Theatric Tourist*, Iain Mackintosh (ed.), London: British Library, 2002 [c1805]
- Wollstonecraft, Mary, *A Vindication of the Rights of Woman*, Boston: Peter Edes, 1792

Testi Secondari

- AA. VV., “Esotismo/Orientalismo”, *Questione Romantica* 12-13 (Primavera-Autunno 2002).
- AA. VV., “Imperialismo/Colonialismo”, *Questione Romantica* 18-19 (Primavera-Autunno 2005).
- Ahmed, Siraj, "The Theater of the Civilized Self: Edmund Burke and the East India Trials", in *Representations*, 78 (2002), pp. 28-55.
- Anderson, Misty, *Female Playwrights and Eighteenth-Century Comedy*, New York: Palgrave, 2002
- Andrews, Cyril Bruyn, *The Torrington Diaries, Volume IV*, London: Eyre and Spottingswoode, 1938.
- Angeletti, Gioia (ed.), *Emancipation, Liberation, and Freedom. Romantic Drama and Theatre in Britain 1760-1830*, Parma: Monte Università Parma Editore, 2010.
- Aspinall, Arthur; Smith, Ernest Anthony (eds.), *English Historical Documents. Volume 11: 1783-1832*, London: Eyre & Spottiswoode, 1959.
- Backscheider, Paula; Dykstal, Timothy (eds.), *The Intersections of the Public and Private Spheres in Early Modern England*, London: Frank Cass, 1996.
- Backscheider, Paula (ed.), *The Plays of Elizabeth Inchbald, 2 vols.*, New York-London: Garland, 1990.
- Baer, Marc, *Theatre and Disorder in Late Georgian England*, Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Baker, David Erskine; Reed, Isaac; Jones, Stephen (eds.), *Biographia Dramatica vol. I, Part I*, London: Longman, 1812.
- Battestin, Martin C., *Henry Fielding: a life*, London: Routledge, 1989.
- Beecher Hogan, Charles, *The London Stage, Part 5: 1776-1800*, Carbondale, IL : Southern Illinois University Press, 1968.

- Bennett, Susan, *Theatre Audiences: a Theory of Production and Reception*, London: Routledge, 1990.
- Bernbaum, Ernest, *The Drama of Sensibility, a Sketch of the History of English Sentimental Comedy and Domestic Tragedy, 1696-1780*, Boston: Ginn and Company, 1915
- Bevis, Richard, *The Laughing Tradition. Stage Comedy in Garrick's Day*, Athens: University of Georgia Press, 1980.
- Birkett, Audrey, *The Influence and Association of Paratext in Caroline Drama*, Royal Holloway, University of London, Ph.D. Thesis, 2011
- Black, Jeremy, *British Foreign Policy in an Age of Revolutions, 1783-1793*, Cambridge: CUP, 1994.
- Blank, Antje (ed.), *Eighteenth-century Women Playwrights. Volume 5, Hannah Cowley*, Derek Hughes (gen. ed.), London: Pickering & Chatto, 2001.
- Bolton, Betsy, *Women, Nationalism and Romantic Stage*, Cambridge, CUP, 2001.
- Booth, Michael R., *English Melodrama*, London: Herbert Jenkins, 1965.
- Bowen, H. V., *The Business of Empire: The East India Company and Imperial Britain, 1756-1833*, Cambridge: CUP, 2006.
- Brooks, Douglas, *From Playhouse to Printing House: Drama and Authorship in Early Modern England*, Cambridge: CUP, 2000
- Brady, Valentini Papadopoulou, *Love in the theatre of Marivaux*, Geneve: Librairie Droz, 1970.
- Bryant, Heather, *Theatre Royal, Bath*, Bath: Kingsmead press, 1977.
- Bulloch, Malcolm, "Lady Wallace and the Dunlops", in *Notes and Queries* 1937, clxxiii, pp. 200-2.
- Burroghs, Catherine (ed.), *Women in British Romantic Theatre. Drama, Performance, and Society, 1790-1840*, Cambridge: CUP, 2000.
- Butler, Judith "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in *Theatre Journal*, 40/ 4 (Dec., 1988), pp. 519-31.

- Butler, Marilyn (ed.), *Burke, Paine and Godwin and the Revolution Controversy*, Cambridge: CUP, 1984.
- Butler, Marilyn, *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background 1760-1830*, Oxford: OUP, 1981.
- Carey, Brycchan; Markman, Ellis; Salih, Sara (eds.), *Discourses of Slavery and Abolition : Britain and its Colonies, 1760-1838*, Houndmills: Palgrave Macmillan, c2004.
- Carlson, Julie, "Trying Sheridan's *Pizarro*", *Texas Studies of Literature and Language*, 38 (1996), pp. 359-78.
- Carlson, Julie, *In the Theatre of Romanticism: Coleridge, Nationalism, Women*, Cambridge and NY: CUP, 1989.
- Carlson, Marvin, *Places of Performance: the Semiotics of Theatre Architecture*, New York: Cornell University, 1989.
- Carlson, Marvin, *The Theatre of the French Revolution*, Ithaca, NY: Cornell University, 1966.
- Carré, Jacques (ed.), *The Crisis of Courtesy: Studies in the Conduct-Book in Britain, 1600-1900*, Leiden: E. J. Brill, 1994
- Castle, Terry, *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford (CA): Stanford University Press, 1986.
- Cave, Richard Allen (ed.), *The Romantic Theatre: an International Symposium*, Gerrards Cross: Colin Smythe ; Totowa, N.J. : Barnes and Noble books, 1986
- Choudhury, Mita, *Interculturalism and Resistance in the London Theatre, 1660-1800: Identity, Performance, Empire*, London: Associated University Presses, 2000.
- Choudhury, Mita, "Gazing at His Seraglio: Late Eighteenth-Century Women Playwrights as Orientalists", in *Theatre Journal* 47, 1995, pp. 481-502.
- Class, Monika; Robinson, Terry F. (eds.), *Transnational England: Home and Abroad, 1780-1860*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2009.

- Clare, Janet, *Art Made Tongue-tied by Authority: Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship*, Manchester: Manchester University Press, 1999.
- Clemit, Pamela (ed.), *The Cambridge Companion to the British Literature of the French Revolution*, Cambridge: CUP, 2011.
- Colombo, Claire Miller, "'This Pen of Mine Will Say Too Much': Public Performance in the Journals of Anna Larpent", in *Texas Studies in Literature and Language*, 38/3 (1996), pp. 285-301.
- Cone, Carl B., *The English Jacobins*, New Brunswick and London: Transaction Publisher, 2010 [1968]
- Conolly, Leonard W., *The Censorship of English Drama*, San Marino (CA): Huntington Library, 1976.
- Conolly, Leonard W., "The Censor's Wife at the Theater: The Diary of Anna Margareta Larpent, 1790-1800", *Huntington Library Quarterly*, 35/1 (1971), pp. 49-64
- Cox, Jeffrey N., "Cowley's Bold Stroke for Comedy", in *European Romantic Review*, 17/3 (July 2006), pp. 361-75.
- Cox, Jeffrey N., "Ideology and Genre in the British Antirevolutionary Drama of the 1790s", in *EHL*, 58/3 (Autumn 1991), pp. 579-610.
- Cox, Jeffrey N., *Seven Gothic Dramas, 1789-1825*, Athens: Ohio University Press, 1992.
- Cox, Jeffrey N., *Slavery, Abolition and Emancipation in the British Romantic Period, vol. 5: The Drama*, London: Pickering and Chatto, 1999.
- Crisafulli, Lilla Maria; Elam, Keir (eds.), *Women's Romantic Theatre and Drama*, London: Ashgate, 2010.
- De Bruyn, Frans, *The Literary Genres of Edmund Burke: The Political Uses of Literary Form*, Oxford: Clarendon Press, 1996.

- De Marinis Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma: Bulzoni Editore, 2008.
- De Marinis, Marco, "Dramaturgy of the Spectator", in *The Drama Review*, 31/2 (Summer 1987).
- De Marinis, Marco, *Semiotica del teatro*, Milano: Bompiani, 1982.
- Dellarosa, Franca, "Slavery on Stage: British Drama and Theatre" in Dellarosa Franca, *The Age of Antislavery, 1760s-1830s*, Bari: Edizioni dal Sud, 2009.
- Dickinson, H.T. (ed.), *Britain and the French Revolution, 1789-1815*, Basingstoke: Macmillan, 1989.
- Dickinson, Harry Thomas (ed.), *British Radicalism and the French Revolution, 1789-1815*, Basingstoke: Macmillan, 1989
- Donkin, Ellen, *Getting into the Act. Women Playwrights in London*, London: Routledge, 1994
- Donohue, Joseph (ed.), *The Cambridge History of the British Theatre, Volume 2, 1660 to 1895*, Cambridge: CUP, 2004.
- Donohue, Joseph, *Theatre in the Age of Kean*, Oxford: Basil Blackwell, 1975.
- Dunn, Kevin, *Pretexts of Authority: The Rhetoric of Authorship in the Renaissance Preface*, Stanford: Stanford University Press, 1994
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Routledge, 2002 [c1980].
- Engel, Laura, *The Public's Open to Us All. Essay on Women and Performance in Eighteenth-Century England*, Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009
- Ennis, D. J.; Slagle, J. B. (eds.), *Prologues, Epilogues, Curtain-Raisers, and Afterpieces: The Rest of the Eighteenth Century London Stage*, Newark: Delaware, 2007.
- Escott, Angela, *'The Celebrated Hannah Cowley': Experiments in Dramatic Genre 1776-1794*, London: Pickering & Chatto, 2012.
- Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters*, Tübingen: Nar, 1983.
- Fiske, Roger, *English Theatre Music in the Eighteenth Century*, Oxford: OUP, 1973.
- Foucault, Michel, *Scritti Letterari*, Milano: Feltrinelli, 2004.

- Fowell, Frank; Palmer, Frank; *Censorship in England*, London: Frank Palmer, 1913
- Freeburg, Victor Oscar, *Disguise Plots in Elizabethan Drama*, New York: Columbia University Press, 1915
- Freeman, Lisa, *Character's Theater*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1971 [c1957]
- Fulford, Tim; Kitson Peter J. (eds.), *Romanticism and Colonialism*, Cambridge: CUP, 1998.
- Furet, François; Richet, Denis, *La Rivoluzione francese*, Bari: Laterza, 1998.
- G.M.G., *The Stage Censor: a Historical Sketch*, London: S. Low, Marston & Co, 1908.
- Gallagher, Catherine, *Nobody's Story*, Berkeley: University of California Press, 1994
- Garnai, Amy, "Radicalism, Caution, and Censorship in Elizabeth Inchbald's *Every One Has His Fault*", in *SEL*, 47/3 (Summer 2007), pp. 703-22.
- Garnai, Amy, *Revolutionary Imaginings in the 1790s: Charlotte Smith, Mary. Robinson, Elizabeth Inchbald*, New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Genette, Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino: Einaudi, 1989
- Girdham, Jane, *English Opera in Late Eighteenth-Century London*, Cambridge: Clarendon Press, 1997.
- Green, Katherine S., "'You Should be my Master': Imperial Recognition Politics in Elizabeth Inchbald's *Such Things Are*", in *CLIO* 27/3 (Spring 1998), pp. 387-414.
- Greenblatt, Stephen, "Resonance and Wonder", in *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 43/ 4, (Jan., 1990), pp. 11-34
- Greene, John C., *Theatre in Dublin, 1745-1820: A Calendar of Performances, volume 4*, Bethlehem, PA: Lehigh University Press, 2011.

- Grenby, Matthew Orville, *The Anti-Jacobin Novel*, Cambridge: CUP, 2004
- Grosrichard, Alan, *The Sultan's Court: European Fantasies of the East*, trans. Liz Heron, New York: Verso, 1998.
- Hanley, Keith, Selden, Raman (eds.), *Revolution and English Romanticism. Politics and Rhetoric*, New York: St. Martin's Press, 1990.
- Halsband, Robert, "The First English Version of Marivaux's *Le jeu de l'amour et du hazard*", *Modern Philology*, 79:1 (Aug. 1981), pp. 16-23.
- Hargreaves-Mawdsley, W. N., *The English Della Cruscan and Their Time, 1783-1828*, The Hague: Nijhoff, 1967.
- Harlow, Vincent Todd, *The Founding of the Second British Empire, 1763-1793*, 2 Vols., London: Longmans, Green and Co., 1952-64.
- Hodgeson Anderson, Emily, "Acting as Herself: Elizabeth Inchbald and Mediated Feelings", in *Eighteenth Century Authorship and the Play of Fiction. Novels and the Theatre, Haywood to Austen*, London: Routledge 2009, pp. 77-106
- Hodgson Anderson, Emily, *Eighteen-Century Authorship and the Play of Fiction*, London-New York: Routledge, 2009.
- Hodson, Jane, *Language and Revolution in Burke, Wollstonecraft, Paine and Godwin*, Aldershot: Ashgate, 2007.
- Hume, David R., "The Multifarious forms of Eighteenth Century Comedy", in George Winchester Stone, *The Stage and the Page*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1981, pp. 3-32
- Hume, Robert David, *The London Theatres World, 1660-1800*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1980.
- Jauss, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, Brighton: The Harvester Press, 1982.
- Jenkins, Annibel, *I'll Tell You What. The life of Elizabeth Inchbald*, Lexington: University Press of Kentucky, 2003.
- Jones, Vivien, *Women in the Eighteenth Century: Construction of Femininity*, London: Routledge, 1990

- Karr, David, "Thoughts that Flash like Lightning: Thomas Holcroft, Radical Theater, and the Production of Meaning in 1790s London", in *Journal of British Studies*, 40 (July 2001), pp. 324-56.
- Kelly, Gary, *The English Jacobin Novel 1780-1805*, Oxford: OUP, 1976
- Kelly, Gary, *The English Jacobin Novel, 1780-1805*, Oxford: Clarendon Press, 1976.
- Kennedy, Emmet; Netter, Marie-Laurence; McGregor, James P.; Olsen, Mark V., *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris*, Westport (CO): Greenwood Publishing Group, 1996.
- Kinservik, Michael J., *Disciplining Satire. The Censorship of Satiric Comedy on the Eighteenth-Century London Stage*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2002
- Kitson, Peter J.; Lee, Debbie (eds.), *Slavery, Abolition, and Emancipation: Writings in the British Romantic Period*, 8 vols., London: Pickering and Chatto, 1999.
- Leask, Nigel, *British Romantic Writers and the East*, Cambridge, CUP, 1992.
- Lenel, S., *Un homme de lettres au XVIIIe siècle: Marmontel*, Paris: Hachette, 1902.
- Levy, Martin J., "Villiers, Frances, countess of Jersey (1753–1821)", in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004; online edn, May 2008, consultabile all'indirizzo <http://www.oxforddnb.com/view/article/63969>
- Levy, Martin J., "Fitzherbert, Maria Anne (1756–1837)", in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004, consultabile all'indirizzo <http://www.oxforddnb.com/view/article/9603>.
- Littlewood, Samuel Robinson, *Elizabeth Inchbald and her Circle: the Life Story of a Charming Woman (1753-1821)*, London: D. O'Connor, 1921.
- Lowenstein, Joseph, *Ben Jonson and Possessive Authorship*, Cambridge: CUP, 2002
- Lynch, James J., *Box, Pitt and Gallery*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1953

- MacGann, Jerome, *Romantic Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1983
- Mackintosh, Iain, *Architecture, Actor and Audience. Theatre Concept*, London: Routledge, 2004
- MacMillan, Dougald (processed by), *Catalogue of John Larpent's Plays*, San Marino (CA): Huntington Library, 2000 [1939], (e-book consultabile all'indirizzo <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf1h4n985c/>)
- MacMillan, Dougald, "The Rise of Social Comedy in the Eighteenth Century", *Philological Quarterly*, 41/1 (January 1962), pp. 330-338
- Manvell, Robert, *Elizabeth Inchbald: England's Principal Woman Dramatist and Independent Woman of Letters in 18th-century London*, Lanham, MD and London: University Press of America, 1987
- Marshall, Peter James (ed.), *The Oxford History of the British Empire. The Eighteenth Century*, Oxford: OUP, 1998
- Marshall, Peter James, *The Impeachment of Warren Hastings*, Oxford, OUP, 1965
- McPherson, Heather, "Caricature, Cultural Politics, and the Stage: The Case of *Pizarro*". in *The Huntington Library Quarterly*, 70/4 (2007), pp. 607-33
- Mellor, Anne K., "Embodied Cosmopolitanism and British Romantic Woman Writer", in *European Romantic Review*, 17/3 (2006), pp. 289-300.
- Mellor, Anne K., *Mothers of the Nation. Women's Political Writing in England, 1780-1830*, Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- Mellor, Anne K., *Romanticism and Gender*, London and New York, Routledge, 1993.
- Meyer, Eve R., "Turquerie and Eighteenth Century Music", in *Eighteenth Century Studies* 7 (1973-4), pp. 474-488.
- Middleton, Lydia Miller, "Joseph Mazzinghi", in Lee, Sidney (ed.), *Dictionary National Biography*, vol. 37, London: Smith, Elder & Co, 1894, pp. 177-8.

- Miller, J.R., *The History of Great Britain, from the Death of George II to the Coronation of George IV*, Philadelphia: McCarthy and Davis, 1840
- Moody, Jane; O'Quinn, Daniel (eds.), *The Cambridge Companion to the British Theatre, 1730-1830*, Cambridge: CUP, 2008
- Moody, Jane, *Illegitimate Theatre in London 1770-1840*, Cambridge: CUP, 2000
- Morley, Malcolm, *Margate and its Theatres, 1730-1965*, London: Museum Press, 1966
- Naumann, Manfred, "Literary Production and Reception", in *New Literary History* 8/1, 1976.
- Nechtan, Tillman W., *Nabobs: Empire and Identity in Eighteenth-Century Britain*, Cambridge: CUP, 2010
- Nicholson, Watson, *The Struggle for a Free Stage in London*, Boston and New York: Houghton, Mifflin and Company, 1906
- Nicoll, Allardyce, *The Garrick Stage, Theatre and Audience on the Eighteenth Century*, Manchester: Manchester University Press, 1980
- Nicoll, Allardyce, *The History of English Theatre, Volume III, Late Eighteenth Century Drama 1750-1800*, Cambridge: CUP, 1955
- O'Quinn, Daniel, "Bread: The Eruption and Interruption of Politics in Elizabeth Inchbald's *Every One Has His Fault*", in *European Romantic Review*, 18/2 (April 2007), pp. 149-57
- O'Quinn, Daniel, *Staging Governance. Theatrical Imperialism in London, 1770-1800*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.
- O'Quinn, Daniel, "Hannah Cowley's *A Day in Turkey* and the political efficacy of Charles James Fox", in *European Romantic Review* 14/1 (2003), pp. 17-30.
- O'Quinn, Daniel, "Whigs Unravelling: Hannah Cowley's *A Day in Turkey* and the Political Efficacy of Charles James Fox", *European Romantic Review* 14 (Fall 2003), pp. 17-30.
- Pallotti, Donatella; Pugliatti, Paola (eds.), *La Guerra dei teatri, Le controversie sul teatro dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa: Edizioni ETS, 2008.

- Pascoe, Judith, *Romantic Theatricality. Gender, Poetry and Spectatorship*, New York: Cornell University, 1997.
- Paulson, Ronald, "Gothic Fiction and the French Revolution", *ELH* 48 (1981), pp. 532-554.
- Pavis, Patrice, *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*, New York: Performing arts journal publications, c1982
- Peters, Julie Stone, "Theatricality, Legalism, and the Scenography of Suffering: The Trial of Warren Hastings and Richard Brinsley Sheridan's *Pizarro*", *Law and Literature*, 18/1 (Spring 2006), pp. 15-47.
- Pietropoli, Cecilia; Crisafulli, Lilla Maria (eds.), *The Languages of Performance in British Romanticism*, Oxford: Peter Lang, 2008.
- Pfister, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge: CUP, 1988.
- Porritt, Edward, *The unreformed House of Commons: parliamentary representation before 1832*, New York: Kelley, 1961
- Porter, Roy (ed.), *The Cambridge History of Science: volume 4, Eighteenth-Century Science*, Cambridge: CUP, 2008
- Purinton, Marjean, *Romantic Ideology Unmasked: The Mentally Constructed Tyrannies in Dramas of William Wordsworth, Lord Byron, Percy Shelley, and Joanna Baillie*, Newark: University of Delaware Press, 1994
- Ragsdale, Hugh, "Evaluating the Traditions of Russian Aggression: Catherine II and the Greek Project", in *The Slavonic and East European Review* 66/ 1 (Jan. 1988), pp. 91-117
- Richardson, Alan; Hofkosh, Sonia (eds.), *Romanticism, Race and Imperial Culture*, Bloomington: Indiana UP, 1996
- Rosenfeld, Sybil Marion, *Strolling Players and Drama in the Provinces, 1660-1765*, Cambridge: CUP, 1939
- Russel, Gillian, *Theatres of War*, Oxford: Clarendon Press, 1995
- Saglia, Diego, *I Discorsi dell'Esotico. L'Oriente nel Romanticismo britannico 1780-1830*, Napoli: Liguori, 2002
- Said, Edward, *Orientalism*, London: Penguin, 1979

- Saxton, Kirsten T.; Bocchicchio, Rebecca P. (eds.), *The Passionate Fictions of Eliza Haywood: Essays on Her Life and Work*, Lexington: The University Press of Kentucky, 2000
- Schofield, Mary Anne; Macheski, Cecilia (eds.), *Curtain Calls: British and America Women and the Theater, 1660-1820*, Athens: Ohio University press, 1991
- Schwarz, Leonard D., *London in the Age of Industrialization: Entrepreneurs, Labour, Force and Living Conditions, 1700-1850*, Cambridge: CUP, 1992
- Scouten, Arthut H. (ed.), *The London Stage 1660-1800, pt. 3*, Carbondale: Southern Illinois Press, 1961
- Sherbo, Arthur, *English Sentimental Drama*, East Lansing: Michigan State University Press, 1957.
- Smallwood, Angela (ed.), *Eighteenth-Century Women Playwrights, vol. 6*, London: Pickering & Chatto, 2001.
- Spear, Percival, *A History of India, vol. II, From the Sixteenth Century to the Twentieth Century*, London: Penguin, 1990 [c 1965].
- Spear, Percival, *The Nabobs: A Study of the Social Life of the English in Eighteenth-Century India*, Oxford, OUP, 1998.
- Steiner, George, *The Death of the Tragedy*, London: Faber & Faber, 1961.
- Stephens, John Russell, *The Censorship of English Drama 1824-1901*, Cambridge: CUP, 1980.
- Stone, George Winchester, *The Stage and the Page*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1981.
- Styan, John L., *Drama Stage and Audience*, Cambridge: CUP, 1975.
- Suleri, Sara, "Edmund Burke and the English Sublime" in *The Rhetoric of English India*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1992, pp. 24-48.
- Taylor, George, *The French Revolution and the London Stage, 1789-1805*, Cambridge: CUP, 2000
- Thomas, David; Hare, Arnold (eds.), *Restoration and Georgian England 1660-1788*, Cambridge: CUP, 1989

- Thompson, Edward Palmer, *Customs in Common*, London, Merlin Press, 1991
- Thompson, Edward Palmer, *The Making of the English Working Class*, Harmondsworth: Penguin, 1963.
- Tobin, Terence, *Plays by Scots*, Iowa City: University of Iowa Press, 1974
- Varey, Simon, *Henry Fielding*, Cambridge: CUP, 1986.
- Veenser, H. Aram, *The New Historicism*, London: Routledge, 1989.
- Verhoeven, Wil (gen. ed.), *Anti-Jacobin Novels, Parts I and II*, London: Pickering&Chatto, 2005
- Wallace, Miriam L., *Revolutionary Subjects in the English "Jacobin" Novel*, Lewisburg (PA): Bucknell University, 2009.
- Watkins, Daniel P., *A Materialis Critique of English Romantic Drama*, Gainesville: University Press of Florida, 1993.
- Watson, George, *The New Cambridge Bibliography of English Literature, vol. 2, 1660-1800*, Cambridge, CUP, 1971
- Whyman, John, *Aspects of Holidaymaking and Resort Development within the Isle of Thanet, with Particular Reference to Margate, circa 1736 to circa 1840*, New York: Arno Press, 1981
- Whyman, John, *Aspects of Holidaymaking and Resort Development within the Isle of Thanet, with Particular Reference to Margate, circa 1736 to circa 1840*, New York: Arno Press, 1981
- Wilson, David, "Turks on the Eighteenth-Century Operatic Stage and European Political, Military, and Cultural History", in *Eighteenth-Century Life* 2/9 (1985), pp. 79-92
- Worrall, David, *Theatrical Revolution. Drama, Censorship and Romantic Period Subcultures, 1773-1832*, Oxford: OUP, 2006
- Yermolenko, Galina I. (ed.), *Roxolana in European Literature, History and Culture*, Farnham: Ashgate, 2010
- Zacchi, Romana, *La società del teatro nell'Inghilterra della Restaurazione*, Bologna: Clueb, 1984.

- Cèsar. *Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime e sous la révolution*, consultabile all'indirizzo
http://cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UID=116533.
- O'Quinn, Daniel, "Introduction to Wallace's *The Ton*: the sport of a theatrical damnation.", in *British Women Playwrights around 1800*, 15 June 2004, consultabile all'indirizzo
http://www.etang.umontreal.ca/bwp1800/essays/oquinn_ton_intro.html
- O'Quinn, Daniel, "Through Colonial Spectacles: the Irish Vizier and the Female-Knight in James Cobb's *Ramah Droog*", in Daniel O'Quinn (ed.) in *The Containment & Re-deployment of English India*, November 2000, par. 1-19, Romantic Circles Praxis Series,
<http://www.rc.umd.edu/praxis/containment/oquinn/oquinn.html>.
- O'Quinn, Daniel, "The Long Minuet as Danced at Coromandel: Character and the Colonial Translation of Class Anxiety in Mariana Starke's *The Sword of Peace*" in *British Women Playwrights Around 1800*, 1 September 2000, 27 par.,
http://www.etang.umontreal.ca/bwp1800/essays/oquinn_sword.html
- O'Quinn, Daniel, "Elizabeth Inchbald's *The Massacre*: Tragedy, Violence and the Network of Political Fantasy.", in *British Women Playwrights around 1800*, 1 June 1999. 8 pars., consultabile all'indirizzo
http://www.etang.umontreal.ca/bwp1800/essays/oquinn_massacre.html